TACT
EDITURA

Susan Sontag

Stiluri de voință radicală

SUSAN SONTAG

Stiluri de voință radicală

Prefață de
Andrei Gorzo

Traducere din limba engleză de
Liri Chapelan

TACT
EDITURA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

COLECȚIA DE STRADĂ

Coordonatori:
VERONICA LAZĂR
VIRGIL PAȘCA

© TACT, 2024, pentru versiunea în limba română

Susan Sontag, *Styles of Radical Will*
Copyright © 1966, 1967, 1968, 1969 by Susan Sontag

All rights reserved

Picador, 120 Broadway, New York 10271

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SONTAG, SUSAN
Stiluri de voință radicală / Susan Sontag; pref. de Andrei Gorzo; trad. din lb. engleză de Liri Chapelan – Cluj-Napoca: TACT, 2024

ISBN 978-606-9039-27-4

I. Gorzo, Andrei (pref.)
II. Chapelan, Liri (trad.)

821.111

Note despre Sontag și alți eroi ai voinței

S. S. SUPERSTAR. *Stiluri de voință radicală* este cea de-a doua culegere de eseuri a lui Susan Sontag, după încă și mai epocala *Împotriva interpretării* (1966). Apărută în 1969, reprezintă momentul ei *soixante-huitard*. În anii aceia, „numele ei era sinonim cu *Zeitgeist*-ul".[1] Susan Sontag: eseistă, romancieră, regizoare, activistă, evanghelistă a Noului. Era peste tot: membră a comitetului de selecție al Festivalului de Film de la New York, membră a unui grup de opozanți americani ai Războiului din Vietnam, care vizitează Hanoiul în vara lui 1968. Era o neobosită introducătoare de idei noi – multe dintre ele de proveniență franceză – în cultura americană. Ca să împrumut de la criticul de film Serge Daney un termen descriptiv pe care acesta îl folosea pentru el însuși, era un *passeur*, adică o *passeuse* – una cu o spectaculoasă alonjă transmedia. Nu-i era de-ajuns să fie cea care i-l explică cu adevărat pe Ingmar Bergman elitei cinefile pariziano-londonezo-newyorkeze; voia să și *devină* Bergman, de unde și debutul ei ca regizoare-scenaristă, *Duet pentru canibali/Duett för kannibaler* (1969), turnat în Suedia și în suedeză, limbă pe care n-o cunoștea.

Eșecul *Duetului pentru canibali*, ca și al celui de-al doilea exercițiu cinematografic bergmanian scris și regizat de ea, *Bröder Carl* (1971), de a se desprinde concludent din rândurile filmelor de artă ale fertilei lor epoci a provocat nu puțină jubilație pe la colțuri.

---

[1] J. Hoberman, „Susan Sontag's Mind Games", *New York Times*, 26 noiembrie 2019, https://www.nytimes.com/2019/11/21/movies/duet-for-cannibals-susan-sontag.html, accesat la data de 20 septembrie 2023.

Scanned with OKEN Scanner

Sontag era o *bête noire* a intelectualilor mandarini americani încă de la prima publicare (în 1964) a eseului „Împotriva interpretării", perceput de ei ca un cântec de sirenă chintesențial-șaizecist care le cerea ca din intelectuali ce fuseseră să se recalifice ca orgiești. Dacă unii o acuzau de antiintelectualism, pe alții îi irita aerul de aroganță intelectuală degajat de intervențiile ei în dezbateri: intervenea ca să facă ordine (și chestia cea mai enervantă trebuie să fi fost că, de obicei, chiar făcea). A fost mult ironizată ca giruetă, ca radicală multilateral dezvoltată, ca premiantă sau *overachiever*-iță a radicalității, concurentă închipuită a unor Fonda și Dunaway la titlul de supremă divă *seventies*, comitet american de primire, format dintr-o singură persoană, pentru mari bărbați europeni. Și e drept că vocabularul ei se preta la parodie: „atleți ai autoexacerbării", „moduri exaltate și autotranscendente de a trăi în concentrare și solemnitate" etc.

A DOUA SENSIBILITATE. Într-un alt eseu inconturnabil din 1964, „Note despre *camp*" (și el cules în volumul din 1966, *Împotriva interpretării*), Sontag se uită în jurul ei și găsește trei moduri valabile de sensibilitate creatoare. Unul e pe-acolo de multă vreme: e vorba despre seriozitatea, care poate fi tragică sau comică, a culturii înalte clasice și a stilului înalt de a evalua oamenii (sub semnul seriozității, adevărului și frumuseții); o sensibilitate fundamental moralizatoare, desigur. „Cea de-a doua sensibilitate, cea a stărilor extreme ale simțirii, reprezentată de o mare parte din arta contemporană de «avangardă», își dobândește forța dintr-o tensiune între pasiunea morală și cea estetică"; vorbim despre o artă „al cărei scop nu este acela de a crea armonii, ci de a-și suprasolicita mediul și de a introduce subiecte din ce în ce mai violente și mai irezolvabile". În fine, cea de-a treia sensibilitate contemporană importantă ar fi *camp*-ul – „trăirea pe deplin estetică a lumii".[2]

---

[2] Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere din limba engleză de Mircea Ivănescu, București: Editura Vellant, 2016, p. 331-335.

Scanned with OKEN Scanner

Artiștii și gânditorii sub semnul cărora stă volumul de față – Samuel Beckett, John Cage, Bergman, Cioran, Godard – tind să fie exponenți ai celei de-a doua sensibilități.

ARTISTUL CA ÎMPINGĂTOR EROIC AL FRONTIERELOR PERCEPTIBILULUI ȘI GÂNDIBILULUI. Lumea în care cineva ca Sontag putea fi un superstar aparține atât de definitiv trecutului încât a devenit și greu de imaginat. Atunci când vorbim despre ea, vorbim despre o epocă de dinainte de ruperea conexiunii dintre critica specializată și publicul educat. Sontag scria pentru un public mic, dar nu și specializat în sens academic, iar în „O călătorie la Hanoi" se prezintă ca o scriitoare „*stubbornly unspecialized*" – „care se îndârjește să nu se specializeze". (În același eseu se mai descrie și ca o „americancă neafiliată cu vederi radicale".) Vorbim despre un gen de intelectual *freelance,* a cărui lipsă de patalama academică nu-l împiedică să dea tonul pe fiecare temă de discuție pe care intervine: o specie dispărută. (În eseul ei despre Walter Benjamin, inclus într-o altă culegere, *Under the Sign of Saturn,* publicată în 1980, Sontag amintește că, în ochii lui Benjamin, specia era pe cale de dispariție încă de pe vremea sa, „condamnată la obsolescență de comunismul revoluționar și, în nu mai mică măsură, de societatea capitalistă".[3])

În același timp, după cum amintea recent eseistul William Deresiewicz, vorbind despre Sontag vorbim despre o lume mai puțin ostilă artei decât cea de azi:

> Mă gândesc la studențimea anilor 1960-1970, la seriozitatea cu care mulți dintre acei studenți aspirau să ajungă să trăiască pe un plan mai elevat de conștiență, la heirupismul în care se angajau pentru asta: citind Kafka și Sartre, văzând filme europene, inspectând arta modernă, chinuindu-se să decodeze mesajele unor Joni Mitchell, Patti Smith, Bob Dylan și Lou Reed. Dacă Susan Sontag a putut să devină un icon cultural, asta s-a datorat inclusiv faptului că ea întrupa această atitudine față de viață. Acea

[3] Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn,* New York: Random House, 1981, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

> aspirație, acel sentiment de urgență provenit dintr-o conștiință a faptului că ești incomplet, acea foame de o ordine mai înaltă sunt lucruri pe care le văd mult mai rar în jurul meu acum (deja începuseră să dispară la începutul anilor '80, când mi-am început eu studenția). Ce văd în schimb e mult narcisism: artei i se cere acum să ne afirme, să nu ne amenințe niciodată, să nu ne facă să ne simțim niciodată inadecvați, ignoranți sau mici, să fie ecoul identităților noastre mici și prețioase.[4]

Potrivit lui Deresiewicz, agresivitatea cu care i se cere artei să-și justifice existența – cu care dintr-o parte i se cere să „renteze", iar din partea cealaltă i se cere să se facă „utilă societății" („utilitatea" asta fiind înțeleasă uneori atât de îngust, de rudimentar-propagandistic, încât nu e o pretenție cu mult mai puțin vulgară decât aceea de a „renta") – a crescut de pe vremea lui Sontag. Tot mai greu i se recunoaște artei demnitatea de a constitui ea însăși o cale către cunoaștere. Asta în timp ce, în lumea în care scrie Sontag, arta poate fi văzută plauzibil ca bucurându-se de un statut ce „o aseamănă, atât cât se poate în limitele unei societăți seculare, cu o activitate umană sacramentală". În viziunea ei eroică, artistul e un înainte-mergător, o iscoadă la frontierele simțibilului și gândibilului. Și nu doar iscoadă, ci și gheriler, căci uneori încearcă să mute frontierele cu bombe. Marele eseu despre Godard din volumul de față conține această afirmație foarte tipică: „Marile figuri culturale ale epocii noastre au în comun două calități: toți au fost niște asceți exemplari și totodată mari demolatori". Artistul fiind de profesie un desperado spiritual, ar trebui să i se tolereze – scrie Sontag negru pe alb – o anumită marjă de deviere de la moralitatea comună („obține dreptul de a se comporta altfel decât ceilalți oameni"). Pentru cineva care se ocupă cu transgresarea frontierelor acceptate ale conștiinței, înnebunirea poate fi un fel de a se împlini.

---

[4] William Deresiewicz, „We're All Bored of Culture", *Tablet Magazine*, 16 mai 2023, https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/bored-of-culture-william-deresiewicz, accesat la data de 21 septembrie 2023.

Scanned with OKEN Scanner

Lecția literaturii pornografice serioase, așa cum se desprinde din eseul „Imaginația pornografică", este că depravarea și perversitatea sexuală, dacă sunt practicate cu seriozitate (unul dintre cuvintele preferate ale lui Sontag), cu acea rigoare proprie ascezei, sunt tot căi către autotranscendere spre o formă de sfințenie. Este inutil de subliniat inactualitatea acestui fel de a vedea. Artistul ca *outlaw* nu e foarte bine tolerat în prezent. Se așteaptă de la artist să fie *bien pensant*, neamenințător (*nice*), modest. Nu mai are niciun acces la funcția solemnă pe care i-o atribuia Sontag. De fapt, funcția sa în prezent e de-a dreptul neclară. E un precar.

AUTOPORTRETISTA. Într-un eseu despre Elias Canetti (care, ca și cel despre Benjamin, nu face parte din culegerea de față, ci din încă netradusa *Under the Sign of Saturn*[5]), Sontag parafrazează afirmația acestuia că aspirația către autodepersonalizare e un semn al unei personalități puternice.[6] Așa și ea. Rareori este direct-autobiografică sau explicit-personală (ca în „O călătorie la Hanoi") în scrisul ei. În același timp, rareori i se întâmplă ca, scriind despre altcineva – despre un Benjamin, despre un Cioran ș.a.m.d. –, să nu-și facă autoportretul. Asta face, de pildă, atunci când își notează în jurnal o declarație de-a documentaristei Shirley Clarke despre calitățile după care se recunoaște un spirit *hip* sau ultracontemporan: „o conștiință a apartenenței la timpul tău și abilitatea de a o comunica".[7] Asta face atunci când îl descrie aprobator pe Benjamin ca pe cineva care amână în permanență să tragă o concluzie finală, să adere la o poziție definitivă: „O poziție o corectează pe alta; el avea nevoie de toate. Deciziile, desigur, tind să strice echilibrul dintre

[5] Cel mai important eseu din *Under the Sign of Saturn*, „Fascinantul fascism", a fost reluat și în culegerea postumă *On Women*, ed. David Rieff, introducere de Merve Emre, New York: Picador, 2023; versiune românească: *Despre femei*, traducere din limba engleză și prefață de Vasi Ciubotariu, Cluj-Napoca: Tact, 2023, p. 91-120.

[6] Sontag, *Under the Sign of Saturn*, p. 183.

[7] Susan Sontag, *As Consciousness is Harnessed to Flesh: Diaries 1964-1980*, ed. David Rieff, New York: Penguin Books, 2012, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

toate acele poziții; oscilarea ține lucrurile la locul lor".[8] Supremul subiect sontagian este propria ei pendulare de-o viață între hedonism și moralism, dificultatea de a alinia și, cu atât mai mult, de a contopi valorile estetice și cele etice în care crede. O bună parte din scrisul ei pune în scenă această dramă. Un vârf evident este „O călătorie la Hanoi", unde nu avansează nicio opinie fără s-o chestioneze (de obicei, chiar în fraza următoare), dar ea e acolo și în eseul despre Cioran, pe care, prin intensitatea focalizării ei pe gândirea înțeleasă ca „act extrem" (un sontagism *basic*), pe aporiile conștiinței de sine, pe întoarcerile autocanibalizante ale minții asupra ei înseși, îl transformă într-un personaj sontagian. Oricât de dificile ar fi obiectele de la care pleacă discuția, oricât de rarefiate i-ar fi referințele, pantomima convulsivă a lui Sontag are ceva foarte pop în histrionismul ei, cu atât mai mult cu cât e performată într-o proză atât de splendid de olimpiană, de neexcitabilă. De-aici comparațiile – care pot fi trasate la fel de bine și cu venerație, nu doar cu ironie – dintre ea și marile dive hollywoodiene nevrotice ale anilor '70, precum Fonda (care la patru ani după Sontag și-a întreprins propria călătorie la Hanoi) și Dunaway.

CINEMAUL. În splendidul său *sequel* din 1990 la propriul film din 1984, *Gremlins*, Joe Dante își imaginează o secvență în care liderul demonilor vandali la care se referă titlul filmului e intervievat într-un talk-show despre aspirațiile hoardelor pe care le reprezintă. „Civilizație", vine răspunsul lui, pe care imediat îl și dezvoltă: „Convenția de la Geneva. Muzica de cameră. Susan Sontag". Așadar, Sontag în 1990 era un personaj pop-cultural, însă unul care ajunsese să fie asociat exclusiv cu elitismul – o efigie a culturii înalte.

Lucrurile stătuseră altfel la vremea volumului *Împotriva interpretării*. Există acolo un foarte influent eseu, „Imaginația dezastrului", despre SF-ul cinematografic ieftin (de serie de-la-B-în-jos) creat sub semnul Bombei și al Războiului Rece. Tot în *Împotriva*

[8] Sontag, *Under the Sign of Saturn*, p. 133.

interpretării, chiar în eseul care dă titlul antologiei, Sontag așază la un moment filmele unor regizori hollywoodieni ca George Cukor, Howard Hawks și Raoul Walsh pe exact același plan înalt ca filmele unor Godard, Truffaut, Antonioni și Ermanno Olmi.[9] E adevărat că tinde să se aplece pe îndelete asupra artei mai rarefiate a acestora din urmă (sau a unui Robert Bresson, sau a unui Alain Resnais), deși merită subliniat că, în *Împotriva interpretării,* arta „avansată" care-i galvanizează în primul rând adeziunea și devotamentul nu e produsă neapărat în cercuri „înalte": poate fi vorba și despre cinemaul underground al unui Jack Smith, prin care „locuitorii subteranelor deviante" (tot o formulă a lui Sontag, dar din altă carte[10]) își cer orgiastic dreptul la reprezentare. Apropo, eseul despre *Flaming Creatures* al lui Smith se încheie cu o afirmare răsunătoare a părții hedoniste a lui Sontag în dauna părții ei moraliste. Balanța s-a înclinat temporar:

> *Creaturi înflăcărate* reprezintă un exemplu triumfător al unei viziuni estetice asupra lumii – și o atare viziune este poate întotdeauna, în miezul ei, epicenă. Însă un asemenea tip de artă nu este încă înțeles în țara noastră. Spațiul în care evoluează *Creaturi înflăcărate* nu este spațiul ideilor morale, în care criticii americani au plasat arta. Vreau să insist asupra faptului că nu există exclusiv un spațiu moral, după ale cărui criterii *Creaturi înflăcărate* ar fi un eșec reprobabil; există și un spațiu estetic, spațiul plăcerii. În acest spațiu se mișcă și ființează filmul lui Smith.[11]

Ei bine, interesul pentru cultura populară tinde să dispară din publicațiile ei de după volumul *Împotriva interpretării,* deși Sontag cea din *Stiluri de voință radicală* rămâne îndeajuns de pop încât să-l menționeze pe hollywoodianul Robert Aldrich (*Kiss Me Deadly, What Ever Happened to Baby Jane?, The Dirty Dozen*), în capitolul

[9] Sontag, *Împotriva interpretării,* p. 19.
[10] Susan Sontag, *Despre fotografie,* traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, București: Editura Vellant, 2014, p. 51.
[11] Sontag, *Împotriva interpretării,* p. 266-267.

Scanned with OKEN Scanner

„Teatru și film", ca practicant al unui „cinema al cruzimii". Dar tonul acestei a doua culegeri este dat de primul capitol, „Estetica tăcerii": li se va acorda o atenție deosebită acelor noi forme de artă pe care publicul le percepe drept privative, frustrante, necomunicative sau transgresive. Iar substanțiala parte din volum dedicată cinemaului – „arta supremă a secolului al XX-lea", cum a tot numit-o Sontag – e asigurată mai ales de eseul despre Godard și de cel despre *Persona*. Ambele au rămas până azi indispensabile.

La moartea lui Sontag, Jonathan Rosenbaum a scris că, dintre marii intelectuali newyorkezi asociați cu *Partisan Review*, numai ea (de altfel, ultima venită în ilustrul lor șir) a știut să înțeleagă și să aprecieze cinemaul într-o manieră realmente cosmopolită, ca o prelungire firească – pe orizontală, nu la vreun etaj inferior – a artei, culturii și gândirii produse în alte medii. (Nu e ceva care să se poată spune și în legătură cu – enumeră Rosenbaum – Hannah Arendt, Saul Bellow, Irving Howe, Alfred Kazin, Mary McCarthy, Philip Rahv, Harold Rosenberg, Edmund Wilson sau „vreunul dintre redactorii de la *New York Review of Books*".[12]) *Persona* (1966) îi apare lui Sontag ca fiind bântuit de Beckett. (Cioran îi apare la fel; umbra lui Beckett se întinde peste aproape fiecare pagină din primele două secțiuni ale cărții ei.) În același timp, *Persona* îi apare ca un pas înainte nu numai pentru Bergman, ci pentru cinemaul de artă în general – un cinema deja bine intrat pe porțile modernității de la *Anul trecut la Marienbad* (1961) –, în explorarea de noi forme narative. Criticii de cinema, explică Sontag, au făcut greșeala de a încerca să elucideze *Persona* conform vechilor principii de construire a unui film: au încercat să separe lucrurile care se întâmplă pe ecran pe două planuri – unul al realității (lucruri care „chiar" se întâmplă) și unul al halucinației sau visului; s-au chinuit să reconstituie o traiectorie – nu doar cu un punct clar de plecare,

[12] Jonathan Rosenbaum, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, Chicago-London: University of Chicago Press, 2010, p. 285; https://jonathanrosenbaum.net/2021/01/7992/, accesat la data de 22 septembrie 2023.

Scanned with OKEN Scanner

ci și cu un punct clar de sosire – pentru relația celor două femei; pe scurt, au refuzat să accepte faptul că *Persona* nu se lasă redus la „povestea unei relații (oricât de ambigue și de abstracte) între două femei pe nume Elizabeth și Alma, o pacientă și o infirmieră" etc. Marea contribuție a lui Sontag la iluminarea demersului lui Bergman constă în invitația ei de a lua în considerare ipoteza că, în loc să ne prezinte o poveste pe deplin dezvoltată după vechile principii de construcție, el ne prezintă un corpus sau un „ansamblu de materiale, un subiect", a cărui funcție poate foarte bine să rezide nu în ușurința cu care se lasă incarnat într-o intrigă cu contur precis, ci, din contră, chiar în opacitatea și în multiplicitatea lui. Cu alte cuvinte, Bergman poate să trateze materialul ca pe o „resursă tematică" din care structuri narative diferite – și poate concurente, contradictorii, incompatibile în termenii oricărui „realism" – sunt derivate de el ca variațiuni. În cazul de față, tema este cea a dublului și a dedublării, iar variațiunile decurg din posibilitățile acestei teme atât la nivel formal (unitate și dezintegrare; un monolog care se repetă; însăși autoreflexivitatea filmului ca obiect cinematografic), cât și la nivel psihologic (dedublare; schimb de roluri; schimb de energii; contopire erotică; vampirism emoțional).

O altă idee importantă din lecția lui Sontag este că frustrarea sistematică – prin anularea parțială a intrigii – a dorinței spectatorului de a cunoaște lumea pe care o prezintă filmul nu e menită să tachineze pur și simplu, ci să implice spectatorul în mod mai direct în alte chestiuni – de pildă, în înseși procesele de a vedea și de a cunoaște. Cu alte cuvinte, Bergman e implicat în ceea ce Sontag descrisese, în „Estetica tăcerii", drept crearea de noi rețete sau recomandări pentru văzut și auzit.

Capacitatea lui Sontag de a aborda lucruri prea contemporane ca să fi fost deja sortate și de a reuși să le sorteze chiar din mijlocul lor e demonstrată la superlativ de felul în care face ordine în aparentul haos al cinemaului lui Jean-Luc Godard, construind un catalog exhaustiv al procedeelor și tacticilor lui. Inventarul ei

Scanned with OKEN Scanner

e atât de clar și de precis încât, cu toate filmele pe care le-a mai făcut Godard ulterior, cu toate etapele de creație prin care a mai trecut până la moartea lui din 2022, rămâne deschizător de ochi.

CIORAN. Publicat inițial în 1968 ca introducere la volumul *The Temptation to Exist* – primul volum de Cioran tradus în limba engleză (și cel de-al treilea scris direct în limba franceză) –, eseul „'Thinking Against Oneself': Reflections on Cioran" i-a servit eseistului de origine română drept prezentare în fața publicului american. I-a servit excelent – pe lângă faptul că îl compară cu Beckett (ca intelect întors autodevorator asupra lui însuși), Sontag îl declară cel mai important autor contemporan care se plasează în tradiția lui Nietzsche. Interesante sunt însă mai ales rezervele și ambivalențele ei, care se organizează pe două piste.

În primul rând, neajunsul lui Cioran este acela de a veni după Nietzsche și de a fi condamnat la vocalizarea melodioasă a unor venerabile dualisme platoniciene (minte contra trup, spirit contra materie) și a altor locuri comune (declinul civilizației europene excesiv intelectualizate). Dincolo de chestiunea epigonismului, Sontag e pe alocuri tentată să trateze bagajul acesta de idei și atitudini elegiaco-aristocratice drept simplă scenografie într-un spectacol care, în cele din urmă, merită admirat mai ales în calitatea sa de gesticulație extrem de grațioasă performată de un sclipitor pozeur.

În al doilea rând, confruntarea cu conservatorismul lui Cioran pare să-i producă lui Sontag un ușor disconfort. După cum notează, simpatiile lui politico-morale – antiliberale, antiiluministe, antirevoluție – au mult în comun cu sensibilitatea catolică de dreapta (cu diferența că Cioran este devotat paradoxurilor unei teologii atee). Dar sursa *malaise*-ului ei nu e *vibe*-ul conservator-catolic în sine, cu atât mai mult cu cât îl găsește contrabalansat de adeziunea la multe dintre presupozițiile spirituale ale romantismului. Circumspecția ei se concentrează pe faptul că *Ispita de a exista*

Scanned with OKEN Scanner

conține acel capitol intitulat „Un popor de singuratici". Sontag își dă seama că eseul respectiv se dorește elogios-filosemit (dacă ar fi fost la curent în 1968 cu trecutul fascist al autorului, ar fi scris, probabil, că se dorește expiator), dar, în ochii ei, care văd corect, asta nu-l face mai puțin prezumțios în manevrarea categoriei ontologice a Evreului și în tendința de a o rasializa. Sontag se declară așadar șocată de „lipsa de sensibilitate morală" a lui Cioran la aspectele contemporane – adică post-Holocaust – ale temei. (Cioran avea s-o bombăne pentru asta în jurnalul lui.[13])

SEXUL CREATOR, SEXUL DEMONIC. Primele eseuri din volumul lui Sontag sunt aproape lipsite de dimensiuni politico-sociale. În mare, ele sunt despre cum arta ne poate face mai conștienți, însă nu doar – și nici măcar în primul rând – în sens moral. Cu alte cuvinte, spiritul care le animă este unul eminamente *sixties,* dar încă nu unul *soixante-huitard.* Acesta din urmă se face simțit în cea de-a treia și ultima secțiune a cărții: în capitolul „O călătorie la Hanoi", desigur, și în capitolul-preludiu „Ce se întâmplă în America" (în care Sontag își aruncă asupra rasei albe notoria și ulterior regretata anatemă „cancerul istoriei"[14]). Sontag își exprimă acolo simpatia pentru noile culturi ale tinerilor și adeziunea la o revoluție înțeleasă nu doar ca generând dreptate politică și economică, ci și ca eliberând și validând energii personale de toate felurile, inclusiv erotice. Dar, pe tema sexualității, mult mai interesante decât aceste lozinci rămân reflecțiile din capitolul anterior, „Imaginația pornografică". Și ele merg în direcția opusă.

Sontag scrie acolo despre două romane pornografice franceze din anii '50, ambele scrise de femei: *Histoire d'O,* publicată sub

---

[13] Cioran, *Cahiers 1957-1972,* prefață de Simone Boué, Paris: Gallimard, 1997, p. 533.

[14] Sontag, despre care se poate spune că și-a petrecut toată viața autocorectându-se din mers, avea să dedice o carte criticării metaforelor care invocă boli precum cancerul: *Boala ca metaforă: SIDA și metaforele sale,* traducere, prefață și tabel cronologic de Aurel Sasu, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

pseudonimul Pauline Réage (aveau să mai treacă 40 de ani până la autodeconspirarea adevăratei autoare – Anne Desclos), și *L'Image*, de Catherine Robbe-Grillet. Sontag le plasează într-o tradiție ce-i include pe Sade, Lautréamont și Bataille, dar nu pe mulți alții – un minicanon al pornografiei literare serioase –, la baza căreia identifică o înțelegere a sexualității ca reprezentând „una dintre forțele demonice ale conștiinței umane". Și asta nu numai pentru că ar fi fost denaturată sau pervertită de creștinism, de patriarhat și de capitalism, ci pentru că sexualitatea „naturală" nu e de fapt „sănătoasă", ci defectă din design și potențial dezorientantă. Această înțelegere, despre care Sontag scrie cu evidentă empatie, se află în răspăr nu doar cu „perspectiva optimistă sponsorizată de freudismul american și de cultura liberală", ci și cu utopismul *soixante-huitard* inspirat de Marcuse și de Wilhelm Reich, ca să nu mai vorbim de insistența unor voci progresiste din zilele noastre cum că dorințele și fanteziile pot fi și se cuvin a fi reformate în parametri moral-politici acceptabili. În schimb, este perfect consonantă cu aceste reflecții recente ale lui Slavoj Žižek:

> sexualitatea umană este în sine perversă, expusă răsturnărilor sadomasochiste și mai ales amestecurilor de realitate și fantezie. Chiar și atunci când sunt singur cu partenerul/partenera mea, interacțiunea mea (sexuală) cu el/ea e îmbârligată inextricabil cu fanteziile mele: cu alte cuvinte, fiecare interacțiune sexuală este potențial structurată ca o „masturbare cu un partener real"; mă folosesc de carnea, de corpul partenerului/partenerei ca de un accesoriu pentru realizarea sau punerea în scenă a fanteziilor mele. Acest decalaj dintre realitatea corporală a partenerului și universul fanteziilor nu-l putem reduce la statutul unei distorsiuni produse de patriarhat sau de vreun alt sistem de dominare socială și de exploatare – decalajul e acolo de la bun început.[15]

[15] Slavoj Žižek, *Surplus-Enjoyment: A Guide for the Non-Perplexed*, London: Bloomsbury Academic, 2022, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

O AMERICANCĂ NELINIȘTITĂ ÎN VIETNAM. În vara lui 1968, Sontag a vizitat Vietnamul de Nord ca membră a unui grup de opozanți americani ai războiului. Publicat inițial în *Esquire*, „O călătorie la Hanoi" rămâne un document valoros – excepțional în expresivitate și în noblețea aspirațiilor exprimate și totodată profund simptomatic pentru acel moment din evoluția stângii intelectuale vestice, când, deziluzionată atât de lipsa de apetit revoluționar a clasei muncitoare din lumea capitalistă, cât și de socialismul de tip sovietic, osificat și represiv, căuta modele viabile în culturile alternative ale tinerilor occidentali, dar mai ales în statele recent decolonizate din „Lumea a Treia". Totul pe fondul imensei orori provocate de decadența imperiului american – de ceea ce Sontag, în „Ce se întâmplă în America", numise „agonia elefantească" a Americii, care riscă să antreneze și restul planetei în prăbușirea ei.

În primele zile ale vizitei ei în Vietnam, pe Sontag o sâcâie o senzație persistentă de întâlnire ratată. Își documentează minuțios sentimentele de inadecvare și de impostură care-i sabotează la tot pasul dorința de a fi utilă. E obsedată de componenta de protocol a situației – aceeași pastilă patriotică de istorie vietnameză le este servită ritualic la fiecare întâlnire sau vizită ghidată de birocrați specializați în relații cu străinii. Deși e complet de partea autorităților de la Hanoi împotriva agresiunii americane, limbajul lor oficial e pentru ea o sursă continuă de disconfort. În același timp, încearcă să fie critică cu propriile reflexe, să iasă din propriile setări și prejudecăți de intelectuală occidentală; și le zgândăre, și le zgreapțănă. Reînvață să folosească termeni ca „imperialism american", trecând astfel peste trauma deziluziei în privința comunismului sovietic. Pe de altă parte, e incapabilă să se recalifice ca propagandistă cu mesaje simple: apetența ei pentru hamletizări este *king-size*, conștiința ei e „infectată de ironie" și obișnuită cu hrană din surse multiple și, oricât ar aspira către seriozitate morală, n-o poate concepe altfel decât acomodând contradicții și paradoxuri. Într-un pasaj faimos și emoționant, admite că nu ar renunța la

propriile privilegii: „Trăiesc într-o societate lipsită de etică, care înăsprește sensibilitățile și înăbușă capacitatea de a face bine, dar care oferă unei minorități a populației o gamă incredibil de variată de experiențe intelectuale și estetice". Bogăția acestor plăceri n-ar putea niciodată s-o nege; e o „adicție" de care n-ar vrea să se vindece. (Dilema ei este exact cea dramatizată de Bertolucci – la care Sontag se și referă – în mai multe filme: *Înainte de revoluție, 1900, Ultimul împărat.*) Dar asta nu face oare din ea o radicală de fotoliu? Oare nu e o impostură din partea ei să exprime opinii politice revoluționare? Ce caută în Vietnam? Se învinovățește că nu-și poate vedea gazdele ca pe niște persoane reale, că nu le poate vedea țara ca pe un loc real, că e încă un intelectual occidental – al nu știu câtelea – pentru care Vietnamul e doar un fundal pentru propria luptă cu sine (în cazul ei, pentru acea coregrafie a autotranscenderii în care s-a specializat).

Sontag scrie că după cinci-șase zile a început să nu mai simtă cârcelul respectiv, că a început să-și poată vedea gazdele ca pe niște oameni adevărați. Dar autointerogatoriul se reia imediat: oare nu se bagă în cealaltă capcană, forțându-se să reproducă clișeul intelectualului occidental de stânga care idealizează o revoluție țărănească? (Sontag are aici ceva din Levin al lui Tolstoi.) În fine, singura soluție îi apare a fi buna-credință. Dacă-și scoate la înaintare scepticismul, o face tocmai într-un efort de a se purifica de el și de a lua în serios posibilitatea că valorile demonstrate de combatanții nord-vietnamezi – mobilizarea voluntară, sacrificiile, frugalitatea (pentru Sontag, care vine dintr-o civilizație a risipei, lecția reciclării oricărui lucru este deosebit de impresionantă) – ar putea constitui temelia unei noi versiuni de natură umană, mai bună decât cea de dinainte, care, pornind din Vietnamul asediat, ar putea apoi să se extindă în lume. Dorința lui Sontag de a crede în asta e totuna cu aspirația către vindecarea propriei conștiințe disociate și a tuturor vechilor fracturi – materie-spirit, carne-limbaj etc. Articularea ei în acest eseu rămâne foarte emoționantă.

Scanned with OKEN Scanner

13 ani mai târziu, la New York, luând cuvântul la un miting organizat de stânga culturală americană întru susținerea Sindicatului Solidaritatea și întru condamnarea regimului comunist de la Varșovia (care tocmai instituise legea marțială), Sontag a făcut din nou vâlvă, de data asta denunțând „natura esențial despotică" revelată până în acel moment de orice stat condus de un partid leninist. De fapt, formularea asta n-a folosit-o în speech-ul ei, ci într-un răspuns ulterior la o serie de texte de reacție, semnate de intelectuali de stânga (de la Andrew Kopkind, care în 1968 făcuse parte alături de ea din grupul american de la Hanoi, până la tânărul Christopher Hitchens), dar și de dreapta (Diana Trilling) și publicate în *The Nation*.[16] Formularea din speech fusese mult mai brutală. Comunismul, spusese ea, nu e altceva decât „fascism cu față umană". E una dintre aserțiunile – ca și cea despre cum rasa albă = cancerul istoriei – care aveau s-o urmărească zdrăngănind, tinichele legate de coada ei până la capăt. Dar, dacă Sontag a devenit o anticomunistă, asta nu înseamnă că a ajuns să se și complacă în condiția de cetățeană a imperiului american. „Tot ceea ce simțim legat de această țară este sau ar trebui să fie condiționat de conștientizarea *puterii* americane" (sublinierea lui Sontag), scrisese ea în 1966 în deschiderea eseului „Ce se întâmplă în America". Imediat după 11 septembrie 2001 s-a numărat printre scriitorii sondați de *New Yorker* în legătură cu atacul terorist.[17] Cele 500 de cuvinte cu care a răspuns au creat scandal – ultimul mare scandal pe care l-a provocat Sontag. (Avea să moară în 2004). Ea observa acolo că atacul este iar și iar descris în media ca un atac „laș" împotriva „civilizației", împotriva „libertății", împotriva „umanității" sau împotriva „lumii

[16] „Communism and the Left", *The Nation*, 27 februarie 1982, https://www.thenation.com/article/archive/communism-and-left/, accesat la data de 27 septembrie 2023.

[17] „Tuesday, and After: *New Yorker* Writers Respond to 9/11", *New Yorker*, 16 septembrie 2001, https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town, accesat la data de 27 septembrie 2023.

Scanned with OKEN Scanner

libere". Dar – continua ea – oare n-ar trebui să fie văzut ca un atac asupra „unei autoproclamate superputeri mondiale, consecință a unor acțiuni și alianțe americane concrete"?

„O poziție o corectează pe alta" și tot așa, scrisese Sontag în legătură cu Walter Benjamin, iar ea s-a tot autocorectat o viață întreagă: *Despre fotografie* (prin suspiciunea cu care privește lumea imaginilor – mai exact capacitatea lor de a produce înțelegere) corectează „Împotriva interpretării" (unde ținta suspiciunii era logocentrismul); *Boala ca metaforă* corectează „cancerul istoriei"; romanul ei popular din 1992, *The Volcano Lover* (încă netradus la noi!), corectează felul excesiv de programatic în care, cu 25 de ani în urmă, se apucase să producă *Death Kit,* o imitație de *nouveau roman.* Dar, oricât de mult s-a autocorectat, se poate argumenta – iar eu unul aș face-o; de fapt, sper că am și făcut-o – că de autorenegat nu s-a autorenegat niciodată.

Andrei Gorzo

Scanned with OKEN Scanner

Stiluri de voință radicală

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

*Pentru Joseph Chaikin**

*Joseph Chaikin (1935-2003), regizor de teatru, actor, scenarist și pedagog american, fondator și director al unui grup teatral experimental newyorkez, The Open Theater (1963-1973), și al grupului Winter Project (1976-1983). (N. tr.)

Estetica tăcerii

I

Fiecare eră trebuie să-și reinventeze de una singură proiectul „spiritualității". (Spiritualitate = planuri, terminologii, idei privitoare la conduită menite să soluționeze dureroasele contradicții structurale inerente condiției umane, să întregească conștiința umană, să ducă la transcendență.)

În era modernă, una dintre cele mai active metafore pentru proiectul spiritual este „arta". Activitățile pictorului, ale muzicianului, ale poetului, ale dansatorului, odată ce au fost grupate sub acest termen generic (o manevră relativ recentă), s-au dovedit un spațiu deosebit de adaptabil unde să se înscenеze dramele formale ce asaltează conștiința, fiecare operă de artă individuală constituind o paradigmă mai mult sau mai puțin abilă pentru reglementarea sau reconcilierea acestor contradicții. Desigur, acest spațiu trebuie reamenajat constant. Indiferent ce țel i se fixează artei, acesta se dovedește în cele din urmă restrictiv prin comparație cu cele mai ample țeluri ale conștiinței. Arta, ea însăși o formă de mistificare, suferă o serie de crize de demistificare; țelurile artistice de odinioară sunt asaltate și înlocuite în mod ostentativ; hărțile uzate ale conștiinței sunt redesenate. Dar ceea ce le conferă energie tuturor acestor crize – o energie deținută în comun, am putea spune – este tocmai reunirea într-un singur gen a numeroase activități disparate. În clipa în care apare „arta", începe perioada modernă a artei. Din acest punct încolo, oricare dintre activitățile astfel subsumate

Scanned with OKEN Scanner

devine o activitate profund *problematică*, ale cărei procedee și, în cele din urmă, al cărei simplu drept de a exista pot fi puse sub semnul întrebării.

Din promovarea artelor la rang de „artă" decurge mitul dominant despre artă, acela al naturii absolute a activității artistului. În prima sa versiune, mai puțin reflexivă, mitul trata arta ca pe o *expresie* a conștiinței umane, conștiință care căuta să se cunoască pe sine însăși. (S-a ajuns destul de ușor la standardele de evaluare generate de această versiune a mitului: unele expresii erau mai complete, mai înălțătoare, mai instructive, mai bogate decât altele.) Versiunea ulterioară a mitului presupune o relație mai complexă și mai tragică între artă și conștiință. Respingând ideea de artă ca simplă expresie, mitul ulterior asociază mai curând arta cu nevoia sau capacitatea de a se înstrăina de sine. Arta nu mai este înțeleasă drept conștiință care se exprimă și, implicit, se afirmă pe sine. Arta nu este conștiință *per se*, ci mai curând antidotul ei – emanat din conștiința însăși. (Standardele de evaluare generate de această versiune a mitului s-au dovedit mult mai greu de atins.)

Mitul mai recent, derivat dintr-o concepție postpsihologică a conștiinței, instalează în cadrul activității artistice multe dintre paradoxurile inerente atingerii stării absolute a ființei descrise de marii mistici religioși. Așa cum activitatea misticului trebuie să conducă la o *via negativa*, o teologie a absenței lui Dumnezeu, o aspirație către norul necunoașterii de dincolo de cunoaștere și către tăcerea de dincolo de cuvinte, la fel trebuie arta să tindă către antiartă, către eliminarea „subiectului" („obiectului", „imaginii"), substituirea hazardului cu intenția și aflarea tăcerii.

În versiunea timpurie, liniară a relației dintre artă și conștiință, se discernea o luptă între integritatea „spirituală" a impulsurilor creatoare și „materialitatea" contrariantă a vieții cotidiene, care înalță nenumărate obstacole în calea sublimării autentice. Însă versiunea mai recentă, conform căreia arta face parte dintr-o tranzacție dialectică cu conștiința, presupune un conflict mai adânc

Scanned with OKEN Scanner

și mai frustrant. „Spiritul" care caută să se întrupeze prin artă se ciocnește de caracterul „material" al artei înseși. Zădărnicia artei este demascată și chiar concretețea instrumentelor artistului (și, mai ales în cazul limbajului, istoricitatea lor) pare să fie o capcană. Practicată într-o lume alcătuită din percepții de mâna a doua și amăgită îndeosebi de perfidia cuvintelor, activitatea artistului este iremediabil mediată. Arta devine inamicul artistului, întrucât îi refuză împlinirea – transcendența – după care tânjește.

Așadar, arta ajunge să fie considerată ceva ce trebuie detronat. Este introdus un nou element, care devine parte constitutivă a operei de artă: îndemnul (tacit sau fățiș) la propria-i abolire – și, în final, la abolirea artei înseși.

2

Schimbare de decor: o cameră goală.

Rimbaud s-a dus în Abisinia să facă avere din comerțul cu sclavi. Wittgenstein, după ce a fost o perioadă învățător de țară, a ales munca de jos, lucrând ca infirmier. Duchamp s-a apucat de șah. Cu ocazia acestor renunțări exemplare la vocație, fiecare dintre ei a declarat că-și consideră realizările anterioare în poezie, filozofie și artă drept fleacuri, lucruri cu totul lipsite de importanță.

Dar faptul că au ales să se zidească într-o tăcere permanentă nu le neagă opera. Din contră, conferă în mod retroactiv un plus de putere și autoritate activităților întrerupte – renegarea operei devenind o nouă sursă a validității sale, o certificare a seriozității ei de netăgăduit. Această seriozitate constă în a nu privi arta (sau filozofia practicată ca o formă de artă: Wittgenstein) drept ceva a cărei seriozitate dăinuie pe vecie, o „finalitate", un vehicul permanent pentru ambiția spirituală. Atitudinea cu adevărat serioasă este cea care socotește arta un „mijloc" pentru un scop care s-ar putea să nu fie realizabil decât abandonând arta; judecând în pripă, arta este o cale greșită sau (după spusele artistului dadaist Jacques Vaché) o prostie.

Scanned with OKEN Scanner

Deși nu mai este o confesiune, arta este mai mult ca oricând o izbăvire, un exercițiu de ascetism. Prin intermediul ei, artistul se purifică – de sine însuși și, în final, de arta lui. „Binele" se află în continuare la orizontul progresului artistului (dacă nu chiar al artei înseși). Dar, dacă înainte binele însemna pentru artist stăpânirea artei sale și împlinirea prin ea, acum binele suprem constă în atingerea punctului în care aceste scopuri ale excelenței devin nesemnificative din punct de vedere atât emoțional, cât și etic, iar artistul e mai satisfăcut dacă tace decât dacă-și găsește vocea artistică. Înțeleasă în acest fel, ca o isprăvire, tăcerea răspândește o senzație de finalitate aflată în antiteză cu cea care caracterizează tradiționala utilizare a tăcerii de artistul conștient de statutul său (descrisă așa de frumos de Valéry și Rilke): cea a unei zone de meditație, de pregătire pentru o pârguire spirituală, un calvar ce se încheie prin obținerea dreptului de a vorbi.

În măsura în care este serios, artistul este mereu tentat să întrerupă dialogul cu publicul. Tăcerea este extensiunea maximă a acestei reticențe de a comunica, a acestei ambivalențe față de contactul cu publicul care e un motiv major în arta modernă, cu al ei devotament neobosit pentru „nou" și/sau „ezoteric". Tăcerea este gestul nepământean suprem al artistului: prin tăcere, se eliberează de legătura servilă cu lumea, care joacă rolul de patron, client, consumator, antagonist, arbitru și răstălmăcitor al operei lui.

Și totuși este imposibil să nu percepem în această renunțare la „societate" un gest profund social. Imboldul pentru eliberarea finală a artistului de nevoia de a-și practica vocația provine din observarea confraților săi și din măsurarea lui cu aceștia. O decizie exemplară de felul acesta poate fi luată doar după ce artistul a demonstrat că posedă geniu și că și-a exersat acest geniu într-un mod indiscutabil. Odată ce și-a depășit semenii conform unor standarde pe care le recunoaște, mândriei lui nu-i mai rămâne decât un singur tărâm de explorat. Căci a fi o victimă a dorinței mistuitoare de tăcere înseamnă a fi mai mult ca niciodată superior

Scanned with OKEN Scanner

tuturor celorlalți. Sugerează faptul că artistul a avut agerimea de a pune mai multe întrebări decât alți oameni și că posedă nervi mai oțeliți și standarde mai ridicate de excelență. (Faptul că artistul *poate* persevera în interogarea artei sale până în punctul în care el sau ea se epuizează nu mai trebuie demonstrat. Așa cum a scris René Char: „Păsării nu-i vine să cânte într-un hățiș de întrebări".[1])

3

Exemplara alegere a tăcerii pe care o face artistul modern este rareori dusă până la stadiul simplificării finale, în care acesta să amuțească realmente. De obicei, el continuă să vorbească, dar astfel încât publicul să nu-l audă. Cele mai valoroase opere de artă ale vremurilor noastre au fost receptate de public ca o manevră de retragere în tăcere (în incomprehensibilitate, în invizibilitate sau în inaudibilitate); o dezmembrare a competenței artistului, a simțului său responsabil al vocației – așadar, ca o agresiune dirijată împotriva lor.

Obiceiul cronic al artei moderne de a-și irita, provoca sau frustra publicul poate fi considerat o formă limitată, indirectă de participare la idealul tăcerii, care a fost elevat la rangul de standard de prim ordin al „seriozității" în estetica contemporană.

Dar este, de asemenea, o formă contradictorie de participare la idealul tăcerii. Este contradictorie nu doar pentru că artistul continuă să facă opere de artă, ci și pentru că izolarea operei de public nu durează niciodată prea mult. Odată cu trecerea timpului și cu intervenția unor opere mai noi, mai dificile, transgresiunea artistului devine servilă și, în final, legitimă. Goethe îl acuza pe Kleist că și-a scris piesele pentru un „teatru invizibil". Dar până la urmă teatrul invizibil devine „vizibil". Urâtul, discordantul și absurdul devin „frumos". Istoria artei este o serie de transgresiuni reușite.

---

[1] „Aucun oiseau n'a le cœur de chanter dans un buisson de questions." René Char, *Œuvres complètes*, introducere de Jean Roudaut, Paris: Gallimard, 1983, p. 752. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Țelul caracteristic al artei moderne, acela de a fi *inacceptabilă* pentru publicul său, afirmă, invers, inacceptabilitatea simplei prezențe a unui public pentru artist – public în sensul modern al termenului, de adunare de spectatori voyeuriști. Cel puțin de când Nietzsche a observat, în *Nașterea tragediei*, că publicul pe care îl știm noi – alcătuit din spectatori a căror prezență este ignorată de actori – era necunoscut grecilor, o mare parte din arta contemporană pare animată de dorința de a elimina publicul din artă, un demers care se prezintă de multe ori ca o tentativă de a elimina „arta" cu totul. (În favoarea „vieții"?)

Conform ideii că puterea artei sălășluiește în capacitatea ei de a *nega*, arma supremă în războiul fluctuant al artistului cu publicul constă în a se apropia din ce în ce mai mult de tăcere. Ecartul senzorial și conceptual dintre artist și public, spațiul dialogului absent sau întrerupt pot, la rândul lor, constitui un teren pentru afirmarea ascetică. Beckett vorbește de „visul unei arte lipsite de resentimente la adresa insurmontabilei sale sărăcii și prea mândră pentru a lua parte la farsa schimbului de favoruri". Dar abolirea tuturor tranzacțiilor, tuturor schimburilor de daruri este imposibilă – așa cum nu există, oricare i-ar fi intenția, ascetism practicat cu talent și rigoare care să nu amplifice (în loc să diminueze) capacitatea de a simți plăcere.

Și niciuna dintre agresiunile comise în mod intenționat sau accidental de artiștii moderni nu a reușit nici să desființeze publicul, nici să-l transforme în altceva, într-o comunitate implicată într-o activitate comună. Nici nu ar avea cum. Cât timp arta este înțeleasă și apreciată drept o activitate „absolută", ea va rămâne separată, elitistă. Existența elitelor o presupune pe cea a maselor. În măsura în care arta cea mai înaltă se definește prin țeluri „preoțești", presupune și confirmă existența unor mireni relativ pasivi, niciodată pe deplin inițiați, voyeuriști, care sunt convocați în mod regulat să privească, să asculte, să citească sau să audă – și apoi concediați.

Scanned with OKEN Scanner

Tot ce poate face artistul este să modifice termenii situației în ceea ce-i privește pe spectatori și pe el însuși. A discuta chestiunea tăcerii în artă înseamnă a discuta variile alternative din cadrul acestei situații esențialmente nemodificabile.

4

Cum figurează concret tăcerea în artă?

Tăcerea există sub forma unei *decizii* – în sinuciderea exemplară a artistului (Kleist, Lautréamont), care dovedește că acesta a mers „prea departe"; ori în cazul deja menționat al renunțărilor admirabile ale artistului la vocația sa.

Tăcerea mai există și sub formă de *pedeapsă* – autopedepsire, în cazul nebuniei exemplare a unor artiști (Hölderlin, Artaud) care demonstrează că luciditatea însăși ar putea fi prețul care trebuie plătit pentru încălcarea frontierelor acceptate ale conștiinței; și bineînțeles, în sancțiunile (care merg de la cenzură și distrugerea fizică a operelor de artă până la amenzi, exil, închisoare) aplicate de „societate" pentru a sancționa nonconformismul spiritual sau subminarea sensibilității grupului pe care o practică artistul.

Însă tăcerea, în sens literal, nu există ca *experiență* a publicului. Ar însemna ca spectatorul să nu perceapă conștient niciun stimul ori să fie incapabil să aibă vreo reacție. Dar un astfel de lucru nu se poate întâmpla și nici nu poate fi indus în chip programatic. Lipsa de conștientizare a oricărui stimul, incapacitatea de a emite vreo reacție pot rezulta doar dintr-o stare deficientă de prezență din partea spectatorului sau din interpretarea eronată a propriilor sale reacții (cauzată de idei restrictive cu privire la ceea ce ar constitui un răspuns „relevant"). Cât timp publicul, prin definiție, este alcătuit din ființe conștiente implicate într-o „situație", este imposibil ca el să nu aibă o reacție oarecare.

Tăcerea, în starea ei literală, nu poate exista nici ca *proprietate* a operei de artă – nici măcar în opere precum readymade-urile lui Duchamp sau compoziția *4'33"* a lui Cage, în cazul cărora

Scanned with OKEN Scanner

artistul, în chip ostentativ, nu și-a dat osteneala să satisfacă niciun alt criteriu consacrat al artei, cu excepția plasării obiectului într-o galerie sau a derulării reprezentației pe o scenă de concert. Nu există suprafață neutră, discurs neutru, temă neutră, formă neutră. Ceva este neutru doar prin raport cu altceva – precum o intenție sau un orizont de așteptare. Ca proprietate a operei de artă înseși, tăcerea nu poate exista decât sub formă diluată sau nonliterală. (Altfel spus: dacă o operă măcar există, tăcerea ei nu este decât un element printre altele.) În locul tăcerii brute sau depline, găsim varii gesturi ezitante în direcția unui orizont al tăcerii în continuă retractare – gesturi care, prin definiție, nu pot fi niciodată duse la bun sfârșit. Un posibil rezultat este un tip de artă pe care mulți îl depreciază, numindu-l mut, deprimant, obedient, rece. Dar aceste caracteristici individuale există în contextul intenției obiective a artistului, care este mereu discernabilă. Cultivarea tăcerii metaforice sugerate de obiecte inanimate obișnuite (ca într-o bună parte din pop-art) și construcția de forme „minimale" care par lipsite de rezonanță emoțională sunt în sine alegeri curajoase, deseori tonice.

În cele din urmă, chiar fără a-i atribui operei de artă intenții obiective, un lucru rămâne imposibil de negat privitor la percepție: pozitivitatea întregii experiențe, clipă de clipă. După cum insistă Cage, „Nu există tăcere. Întotdeauna se întâmplă ceva care generează un sunet". (Cage a descris cum, aflându-se într-o încăpere insonorizată, auzea totuși două lucruri: bătăile inimii sale și circulația sângelui în cap.) La fel, nu există nici vid. Cât timp un ochi omenesc privește, va fi întotdeauna ceva de văzut. A privi un „vid" înseamnă în continuare a privi, a vedea ceva – măcar nălucile propriilor așteptări. Pentru a percepe plenitudinea, trebuie conservat un simț acut al vidului care o delimitează; pe de altă parte, pentru a percepe vidul, alte zone ale lumii trebuie considerate pline. (În *Alice în Țara Oglinzilor*, Alice dă peste un magazin care „era plin cu tot felul de obiecte curioase – însă partea ciudată era că ori de câte ori privea cu mare atenție vreun raft ca să-și dea seama

Scanned with OKEN Scanner

exact ce se afla pe el, raftul acela era mereu gol, deși toate cele din jur erau pline ochi".[2])

„Tăcerea" implică întotdeauna contrariul ei și depinde de prezența acestuia din urmă; așa cum nu poate exista „sus" fără „jos" sau „stânga" fără „dreapta", pentru a deslușI tăcerea trebuie perceput mai întâi un mediu înconjurător alcătuit din sunete sau limbaj. Tăcerea nu numai că există într-o lume plină atât de vorbe, cât și de alte sunete, dar identitatea oricărui episod de tăcere constă în a fi o fâșie de timp perforată de sunet. (Astfel, o mare parte din frumusețea muțeniei lui Harpo Marx derivă din faptul că este înconjurat de palavragii incurabili.)

Un vid veritabil, o tăcere deplină sunt irealizabile – atât pe plan conceptual, cât și în practică. Fie și numai pentru că opera de artă există într-o lume populată cu multe alte lucruri, artistul care creează tăcere sau vid trebuie să producă ceva dialectic: un vid plin, un gol fertil, o liniște rezonantă sau elocventă. Inevitabil, tăcerea rămâne o formă de vorbire (de multe ori, de doleanță sau de incriminare) și o componentă într-un dialog.

5

Programele care cer reducerea drastică a mijloacelor și a efectelor în artă – mergând până la extrema renunțării la arta însăși – nu trebuie înțelese literal, nedialectic. Tăcerea și alte idei similare (precum vidul, reducția, „gradul zero") sunt noțiuni liminare cu un ansamblu extrem de complex de întrebuințări, termeni dominanți ai unei retorici spirituale și culturale specifice. Bineînțeles, a numi tăcerea o figură retorică nu înseamnă a condamna această retorică ca fiind frauduloasă sau ipocrită. În opinia mea, nici nu s-ar putea concepe mituri mai fertile și mai viabile decât cele ale tăcerii și vidului în aceste vremuri „nesănătoase" – vremuri în care, inevitabil,

[2] Lewis Carroll, *Alice în Țara Oglinzilor*, traducere din limba engleză și note de Magda Teodorescu, prefață de Lucian Pricop, București: Editura Cartex 2000, 2022, p. 67. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

stările psihice „nesănătoase" sunt cele care procură energiile necesare creației celor mai înalte opere de artă. Totuși, patosul acestor mituri este de netăgăduit.

Acest patos rezultă din faptul că, la urma urmelor, ideea de tăcere permite doar două tipuri de dezvoltări pozitive. Fie este dusă până la extrema negării de sine (ca artă), fie este practicată cu o inconsecvență ingenioasă, aproape eroică.

6

Arta vremurilor noastre răsună de apeluri la tăcere.

Un nihilism cochet, chiar voios. Distingem nevoia imperativă de tăcere, dar continuăm totuși să vorbim. Descoperind faptul că nu avem nimic de spus, căutăm un mod de a spune *acel* nimic.

Beckett și-a exprimat dorința ca arta să renunțe la orice intenție de a face valuri „pe planul fezabilului", ca arta să se retragă, „sătulă de realizări mărunte, sătulă de a pretinde că este capabilă, de a chiar fi capabilă, de a face din ce în ce mai bine aceleași trucuri obosite și de a merge mai departe pe același drum dezolant". Alternativa ar consta într-o artă care ar fi „expresia faptului că nu avem nici ce, nici cum, nici puterea, nici dorința de a ne exprima, însă avem obligația de a o face". De unde provine această obligație? Însăși estetica dorinței de a muri transformă această dorință în ceva de o impenitentă vitalitate.

Apollinaire spune: „J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes".[3] Dar *face* gesturi.

De vreme ce artistul nu poate să îmbrățișeze cu totul tăcerea, rămânând totodată un artist, retorica tăcerii demonstrează tocmai hotărârea acestuia de a-și desfășura activitatea cu mai multă duplicitate decât înainte. Una dintre modalități ne este indicată de

[3] Guillaume Apollinaire, *Alcools/Alcooluri*, traducere din limba franceză de Mihail Nemeș, București: Paralela 45, 2008, p. 115: „Făcut-am gesturi albe chiar printre solitudini". (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

noțiunea lui Breton de „margine plină".[4] Artistul este încurajat să se dedice umplerii periferiei spațiului artistic, zona centrală rămânând neocupată. Arta devine privativă, anemică – precum sugerează titlul singurei tentative cinematografice a lui Duchamp, „Anémic Cinéma", o lucrare din 1924-'26. Beckett propune ideea unei „picturi sărăcite", o pictură care este „realmente infertilă, incapabilă să producă vreo imagine". Manifestul lui Jerzy Grotowski pentru Teatrul său Laborator[5] în Polonia se intitula „Pledoarie pentru un teatru sărac". Aceste programe în favoarea sărăcirii artei nu trebuie înțelese ca niște admonestări intimidante adresate publicului, ci mai curând ca strategii pentru ameliorarea experienței acestuia. Noțiunile de tăcere, vid și reducție schițează noi recomandări pentru a privi, a asculta etc. – care fie promovează o experiență a artei mai imediată, mai senzuală, fie confruntă arta într-un mod mai conștient, mai conceptual.

7

Să examinăm legătura dintre mandatul de reducere a mijloacelor și efectelor în artă, al căror orizont este tăcerea, și facultatea atenției. Într-o anumită dimensiune a sa, arta este o tehnică de concentrare a atenției, de deprindere a acesteia. (Deși e drept că mediul uman în integralitatea lui ar putea fi descris astfel – ca instrument pedagogic –, această descriere este deosebit de potrivită pentru operele de artă.) Istoria artelor este echivalentă cu descoperirea și formularea unui repertoriu de obiecte asupra căruia să se reverse atenția. S-ar putea trasa cu precizie și în ordine modul în care ochiul artei a scanat mediul nostru înconjurător, „numind" anumite lucruri, operând o selecție limitată a acelora de care oamenii au

---

[4] *Pleine marge*, poemul lui André Breton publicat pentru prima oară în 1940 la editura La Main à Plume din Paris și ilustrat de Kurt Seligmann. (N. tr.)

[5] Teatr Laboratorium: denumirea dată companiei de teatru a lui Jerzy Grotowski (1933-1999) începând cu 1962, când are loc și reorientarea acesteia către experimentul metodic și continuu în domeniul artei actorului. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

devenit apoi conștienți ca de niște entități semnificative, agreabile, complexe. (Oscar Wilde a evidențiat faptul că oamenii nu au văzut cețurile până când anumiți poeți și pictori din secolul al XIX-lea nu i-au învățat s-o facă; și cu siguranță că nimeni înainte de era cinematografului nu a perceput întreaga varietate și subtilitate a fizionomiei umane.)

Cândva, sarcina artistului părea să fie doar aceea de a oferi atenției noi teritorii și obiecte. Această sarcină este încă recunoscută, dar a devenit problematică. Facultatea atenției însăși este pusă sub semnul întrebării și supusă unor standarde mai riguroase. Precum spune Jasper Johns: „Înainte de a vedea lucrurile cu *claritate*, ar trebui să putem vedea *ceva*".

Poate că, cu cât ni se oferă mai puțin, cu atât calitatea atenției pe care o acordăm unui lucru va fi mai bună (mai puțin contaminată, mai puțin distrasă). Împresurați de o artă sărăcită, purificați de tăcere, am putea începe să transcendem selectivitatea frustrantă a atenției, cu distorsiunile inevitabile pe care le aplică ea experienței. În mod ideal, ar trebui să putem fi atenți la tot.

Tendința este către tot mai puțin. Dar niciodată „mai puțin" nu s-a prezentat atât de ostentativ ca fiind „mai mult".

În lumina mitului actual al artei care se dorește o „experiență totală", care solicită atenție deplină, strategiile de sărăcire și reducție desemnează cea mai exaltată ambiție posibilă a artei. Sub aparențele unei modestii forțate, dacă nu chiar ale debilității, se distinge o energie profană, blasfematorie: dorința de a atinge conștiința neîngrădită, neselectivă, totală a lui „Dumnezeu".

8

Limbajul pare să fie o metaforă aptă pentru a exprima caracterul mediat atât al actului artistic, cât și al operei de artă. Pe de-o parte, vorbirea este deopotrivă un mediu imaterial (comparat, să spunem, cu imaginile) și o activitate umană cu o miză aparent esențială în proiectul transcendenței, al depășirii singularului și contingentului

Scanned with OKEN Scanner

(toate cuvintele fiind abstracții, ce nu sunt bazate pe particularități concrete sau nu fac referire la ele decât schematic). Pe de altă parte, limbajul este cel mai impur, cel mai contaminat, cel mai epuizat dintre materialele din care este plămădită arta.

Acest caracter dual al limbajului – abstracțiunea lui și „falibilitatea" lui de-a lungul istoriei – constituie un microcosmos al caracterului nefericit al artelor în momentul de față. Arta se află atât de departe pe cărările labirintice ale proiectului transcendenței încât ne-ar fi greu să ne închipuim cum ar putea face cale întoarsă, în lipsa celei mai drastice și punitive „revoluții culturale". În același timp, arta se cufundă în fluxul vlăguit a ceea ce părea cândva să fie cea mai răsunătoare realizare a gândirii europene: conștiința istorică seculară. În două secole și un pic, conștiința istorică s-a transformat dintr-o eliberare, o lărgire a orizonturilor, o binecuvântată iluminare, în povara aproape insuportabilă a conștiinței de sine. Cu greu poate artistul să scrie un cuvânt (sau să facă o imagine ori un gest) care să nu-i amintească de o realizare anterioară.

Precum spune Nietzsche: „Privilegiul nostru: trăim în epoca comparației, putem reconstitui așa cum nu s-a reconstituit niciodată".[6] Așadar, „noi savurăm altfel, suferim altfel: compararea unei diversități extraordinare este activitatea noastră instinctivă".[7]

Până la un punct, caracterul colectiv și istoricitatea mijloacelor artistului sunt implicite în noțiunea însăși de intersubiectivitate: fiecare individ este o ființă-în-lume. Dar în ziua de azi, mai ales în cazul artelor bazate pe limbaj, această stare de fapt normală este resimțită ca o problemă extraordinară, istovitoare.

Limbajul nu este perceput doar drept ceva împărtășit, ci și drept ceva corupt, împovărat de acumularea istorică. Astfel, pentru orice artist conștient, a crea o operă înseamnă a gestiona două

---

[6] Friedrich Nietzsche, *Voința de putere: Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume)*, traducere și studiu introductiv de Claudiu Baciu, Oradea: Editura Aion, 1999, p. 145. (N. tr.)

[7] *Ibidem*. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

câmpuri de semnificații potențial antagoniste și relațiile lor. Unul este propriul ei înțeles (sau lipsa acestuia); celălalt este spațiul de desfășurare al unor înțelesuri secundare care îi extind propriul limbaj, dar îl și împovărează, compromit și diluează. Artistul sfârșește prin a alege între două opțiuni alternative inerent limitative, fiind forțat să adopte o poziție care este ori servilă, ori insolentă. Ori își flatează sau își liniștește publicul, dându-i ce îi este familiar, ori îl agresează, dându-i ce nu își dorește.

Așadar, arta modernă transmite întreaga alienare produsă de conștiința istorică. Orice face artistul se află (de obicei în mod conștient) în continuitatea a ceva făcut în trecut, generându-i o nevoie compulsivă de a-și revizui situația, propria-și poziționare față de predecesori și contemporani. Pentru a răscumpăra această aservire umilitoare în fața istoriei, artistul se exaltă visând la o artă pe deplin anistorică și, prin urmare, nealienată.

9

Arta „tăcută" este o manieră de a atinge această condiție vizionară, anistorică.

Să examinăm diferența dintre *a privi* [*looking*] și *a țintui cu privirea* [*staring*]. Privirea are o voință proprie; de asemenea, ea este mobilă, intensitatea ei crescând și scăzând în funcție de preluarea și apoi delăsarea diverselor sale centre de interes. A țintui cu privirea are însă un caracter esențialmente compulsiv; aceasta este neșovăitoare, nemodulată, „fixă".

Arta tradițională este o invitație la a privi. Arta tăcută cere să fie țintuită cu privirea. Arta tăcută – cel puțin în principiu – nu permite vreo relaxare a atenției, pentru că ea nu a fost în prealabil solicitată. O privire țintuită oferă probabil maximul de distanță față de istorie și de apropiere de eternitate pe care poate să îl asigure arta contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

10

Tăcerea este o metaforă pentru o viziune purificată, nonintruzivă, adecvată operelor de artă care ies din inerție doar după ce au fost văzute, a căror integritate fundamentală nu poate fi violată de privirea scrutătoare a omului. Spectatorul este menit să abordeze arta ca pe un peisaj. Un peisaj nu cere să fie „înțeles" de spectator, să i se atribuie o semnificație ori să i se atașeze anxietățile sau simpatiile lui; dimpotrivă, îi solicită acestuia să fie absent, să nu-*i* adauge nimic. Contemplația, în sensul strict al cuvântului, presupune uitarea de sine a spectatorului; un obiect demn de a fi contemplat este unul care anihilează în fapt subiectul perceptor.

O bună parte a artei contemporane aspiră la o astfel de plenitudine ideală, echivalentă relației estetice cu natura, căreia publicul să nu-i poată adăuga nimic – și încearcă s-o realizeze prin diverse strategii de neutralizare, de reducere, de dezindividualizare, de suspendare a logicii. În principiu, publicul nu are voie nici măcar să-i adauge un gând. Toate obiectele, în măsura în care sunt percepute corect, sunt deja desăvârșite. La asta se referă fără îndoială Cage, care, după ce explică faptul că tăcerea nu există întrucât se întâmplă tot timpul ceva care să producă un sunet, adaugă: „Nimeni nu poate să mai aibă vreo idee de îndată ce începe să asculte cu adevărat".

Plenitudinea – experiența unui spațiu într-atât de complet încât ideile nu-și mai au locul – înseamnă impenetrabilitate. O persoană care nu vorbește devine opacă în ochii celorlalți; tăcerea cuiva deschide un întreg evantai de posibilități de interpretare a acesteia, de a-i atribui discursuri.

Modul în care această opacitate provoacă un vertij spiritual este tema filmului lui Bergman *Persona*.[8] Tăcerea deliberată a actriței are două dimensiuni: privit ca o decizie ce îi aparține, refuzul său

[8] *Persona*, film regizat, scris și produs de regizorul suedez Ingmar Bergman (1918-2007), lansat în 1966 și considerat de numeroși critici un vârf al carierei artistului și al cinemaului autoreflexiv. Vezi, pe larg, *infra*, p. 157-180. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

de a vorbi este, după toate aparențele, forma pe care o dă dorinței sale de puritate etică; dar comportamentul său este și un mijloc de exercitare a puterii, un soi de sadism, o poziție de forță practic inviolabilă din care își manipulează și își dezorientează infirmiera, căreia îi revine povara de a vorbi.

Dar opacitatea tăcerii poate fi privită dintr-o perspectivă mai pozitivă, ca o eliberare de anxietate. La Keats, tăcerea urnei grecești[9] este un *locus* al înfloririi spirituale: cântările „mute" persistă, în timp ce acelea care susură „urechii senzuale" se dizolvă. Tăcerea este echivalată cu oprirea timpului („timpul ce trece greu"). Putem țintui la nesfârșit cu privirea o urnă grecească. Eternitatea, în poemul lui Keats, este singurul stimul dat gândirii și, de asemenea, unica ocazie de a ajunge la capătul activității mentale, adică al întrebărilor interminabile, fără răspuns („Noi stăm ca-n fața veșniciei, tăcută pastorală rece!"), pentru a obține o ecuație ideatică finală („Adevărul e Frumosul, Frumosul Adevăr se cheamă") care este deopotrivă absolut vidă și plină ochi. Poemul lui Keats se încheie în mod logic cu o afirmație care, în ochii unui cititor care nu i-a urmărit argumentul, va părea o mostră de înțelepciune găunoasă, o banalitate. Dacă timpul sau istoria este mediul gândirii definite, determinate, tăcerea eternității pregătește pentru o gândire dincolo de gândire, care, din perspectiva gândirii tradiționale și a întrebuințărilor familiare ale minții, pare a nu fi o formă de gândire – deși s-ar putea de fapt să fie mai degrabă emblema unei gândiri noi, „dificile".

II

Dincolo de apelurile la tăcere se află dorința unei tabula rasa perceptuale și culturale. Și, în versiunea ei cea mai persuasivă și ambițioasă, pledoaria pentru tăcere poartă un proiect mitic de eliberare totală. Ceea ce se preconizează este chiar eliberarea artistului

[9] „Odă la o urnă grecească", in John Keats, *The Poems/Versuri*, ediție bilingvă, traducere de Aurel Covaci, Târgoviște: Editura Pandora-M, 2000. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

de sine însuși, a artei de opera de artă individuală, a artei de istorie, a spiritului de materie, a minții de limitările sale perceptuale și intelectuale.

Se știe de acum că există moduri de gândire care ne sunt necunoscute încă. Nimic nu este mai important sau mai valoros decât această cunoaștere, chiar și nenăscută. Sentimentul de urgență, înfrigurarea spirituală pe care o generează nu pot fi potolite și continuă să alimenteze arta radicală a secolului nostru. Prin pledoaria ei pentru tăcere și frugalitate, arta comite un act de violență asupra sieși, transformându-se într-un soi de automanipulare, de vrăjitorie – în încercarea de a aduce la lumină aceste noi moduri de gândire.

Tăcerea este o strategie de reevaluare a artei, arta însăși fiind vestitoarea unei mult așteptate reevaluări radicale a valorilor umane. Dar succesul acestei strategii depinde în final de abandonarea ei sau măcar de modificarea ei în profunzime.

Tăcerea este o profeție, iar acțiunile artistului pot fi văzute ca încercând deopotrivă s-o îndeplinească și s-o contrazică.

Așa cum limbajul tinde către propria-și transcendere în tăcere, așa și tăcerea tinde către propria transcendere – către un discurs aflat dincolo de tăcere.

Dar s-ar putea oare transforma întregul demers într-un act de rea-credință dacă artistul știe și el *toate acestea*?

12

Un citat faimos: „Tot ceea ce poate fi în genere gândit poate fi gândit în mod clar. Tot ceea ce poate fi în genere exprimat poate fi exprimat în mod clar. Dar nu tot ceea ce poate fi gândit poate fi și exprimat”.[10]

[10] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică și în ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, București: Humanitas, 2001, p. 103. Ultima frază din citat nu apare în lucrarea lui Wittgenstein. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Să remarcăm că Wittgenstein, cu scrupulozitatea lui caracteristică de a evita orice chestiune psihologică, nu se întreabă de ce, când și în ce circumstanțe cineva *și-ar dori* să transpună în cuvinte „tot ceea ce poate fi în genere gândit" (în măsura în care ar fi posibil) sau chiar să rostească (în mod mai mult sau mai puțin clar) „tot ceea ce poate fi în genere exprimat".

13

Cu privire la tot ceea ce poate fi exprimat, întrebarea este: *de ce*? (Ceea ce include: de ce aș exprima *un anumit gând*? Și: de ce să mă exprim în genere?)

Mai mult decât atât, în sens strict, nimic din ceea ce este *exprimat* nu este adevărat. (Deși o persoană poate *întrupa* adevărul, acesta nu poate fi niciodată exprimat.)

Totuși, anumite exprimări pot fi folositoare – la asta se referă de obicei oamenii când consideră ceva *spus* ca fiind adevărat. Cuvintele pot să lămurească, să aline, să deruteze, să exalte, să infecteze, să antagonizeze, să gratifice, să îndurereze, să uluiască, să însuflețească. În vreme ce limbajul este deseori folosit pentru a îmboldi la acțiune, anumite afirmații scrise sau rostite sunt ele însele îndeplinirea unei acțiuni (precum în cazul promisiunilor, înjurăturilor, legatelor). Un alt rost al vorbirii, poate chiar mai des întâlnit decât cel de a provoca o acțiune, este acela de a provoca noi vorbe. Dar vorbele pot să și impună tăcerea. Este în ordinea lucrurilor: în lipsa polarității tăcerii, întregul sistem al limbajului ar eșua. Și dincolo de funcția ei generică de antipod dialectic al vorbirii, tăcerea – precum vorbirea – are și alte rosturi mai specifice, mai puțin inevitabile.

Unul dintre rosturile tăcerii: acela de a certifica absența gândirii sau renunțarea la aceasta. Tăcerea este deseori întrebuințată ca o procedură magică sau mimetică în cadrul unor relații sociale represive, ca în cazul reglementărilor iezuite privitoare la interacțiunile cu superiorii ierarhici sau al disciplinării copiilor. (Aceste situații

Scanned with OKEN Scanner

nu trebuie confundate cu ceea ce se întâmplă în anumite discipline monastice, cum ar fi ordinul trapiștilor, unde tăcerea este deopotrivă un act ascetic și o dovadă a „deplinătății" celui care o practică.)

Alt rost al tăcerii, aparent opus: acela de a certifica desăvârșirea gândirii. În cuvintele lui Karl Jaspers: „Cel care deține răspunsurile finale nu mai poate vorbi cu ceilalți, el întrerupând comunicarea autentică în numele convingerilor sale".

Încă un rost al tăcerii: acela de a acorda timpul necesar prelungirii sau explorării unui gând. În mod semnificativ, vorbirea blochează gândirea. (Un exemplu: demersul de a critica, care pare să-l forțeze pe critic să afirme că un anume artist este *într-un fel* sau *într-altul* etc.) Dar dacă hotărâm că o chestiune nu este încheiată, atunci nu este. Aceasta este probabil rațiunea din spatele experimentelor de tăcere deliberată pe care le-au întreprins anumiți atleți contemporani ai spiritului, precum Buckminster Fuller, și sămânța de înțelepciune din tăcerea altfel generalmente autoritară și filistină a psihanalistului freudian clasic. Tăcerea lasă ușile „întredeschise".

Încă un rost al tăcerii: echiparea sau sprijinirea vorbirii astfel încât aceasta să-și atingă maximul de integritate și seriozitate. Toată lumea a putut constata că, atunci când sunt ritmate de tăceri lungi, cuvintele cântăresc mai greu; ele devin aproape palpabile. Sau modul în care, atunci când vorbim mai puțin, începem să fim mai conștienți de propria noastră prezență fizică într-un spațiu dat. Tăcerea se opune „vorbirii goale", prin care înțeleg un soi de vorbire disociată – disociată de trup (așadar și de afecte), ce nu este alimentată în mod organic nici de prezența senzorială și specificitatea concretă a vorbitorului, nici de ocazia anume care motivează recurgerea la limbaj. Desprinsă de trup, vorbirea se deteriorează. Devine falsă, ineptă, infamă, fără substanță. Tăcerea poate să inhibe sau să contracareze această tendință, acționând ca un fel de balast, supraveghind sau chiar corectând limbajul atunci când acesta devine inautentic.

Scanned with OKEN Scanner

Având în vedere aceste amenințări la adresa autenticității limbajului (care nu depinde de natura unui enunț izolat ori chiar a oricărui grup de enunțuri, ci de relația dintre vorbitor, actul și situația rostirii), proiectul imaginar propus de Wittgenstein de a spune clar „tot ceea ce poate fi în genere exprimat" pare teribil de complicat. (De cât timp am dispune? Ar trebui să vorbim repede?) Universul ipotetic al filozofului în care ar exista acest discurs perfect inteligibil (care îi lasă tăcerii doar „despre ceea ce nu se poate vorbi"[11]) este coșmarul moralistului sau psihiatrului – ori măcar un teritoriu unde nimeni nu ar trebui să pătrundă cu lejeritate. Să fie cineva care *să-și dorească* să exprime „tot ceea ce poate fi exprimat"? Răspunsul plauzibil din punct de vedere psihologic pare să fie „nu". Dar „da"-ul este la rândul lui plauzibil – ca aspirație a culturii moderne. Nu asta *își doresc* mulți contemporani – să exprime tot ceea ce poate fi exprimat? Dar acest scop nu poate fi urmărit în mod consecvent fără să se nască un conflict interior. Parțial inspirați de răspândirea idealurilor psihoterapiei, oamenii tânjesc să exprime „totul" (lucru care, printre alte consecințe, subminează și mai mult distincția oricum pe cale de a se nărui dintre demersurile publice și cele private, dintre informație și secret). Dar într-o lume suprapopulată care, cu ajutorul comunicării electronice globale și al călătoriei cu mijloace de transport ultrarapide, dezvoltă conexiuni într-un ritm prea alert și prea violent ca o persoană normal constituită să-l poată absorbi în mod organic, oamenii ajung să respingă orice proliferare suplimentară a cuvintelor și imaginilor. Factori foarte diferiți, precum „reproducerea tehnologică" nelimitată și difuzarea cvasiuniversală atât a cuvântului scris și a celui rostit, cât și a imaginii (de la „știre" la „obiect de artă") și degenerarea discursului public în domeniile politicii, reclamei și divertismentului au dus la o devalorizare a limbajului, mai ales în ochii membrilor celor mai bine educați ai societății de masă moderne. (Aș argumenta, spre

[11] Nietzsche, *Voința de putere*, p. 159. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de McLuhan, că devalorizarea puterii și credibilității imaginii este la fel de profundă și esențialmente similară celei care afectează limbajul.) Și, în timp ce prestigiul limbajului descrește, cel al tăcerii crește.

Fac aici referire la contextul sociologic al ambivalenței contemporane în privința limbajului. Chestiunea are bineînțeles rădăcini mult mai adânci. Pe lângă determinanții sociologici specifici, trebuie să notăm acțiunea unui fel de nemulțumire perenă față de limbaj care a fost formulată în fiecare dintre civilizațiile majore ale Orientului și Occidentului, de fiecare dată când gândirea a atins un nivel *insuportabil* de complexitate și gravitate spirituală.

În mod tradițional, nemulțumirea față de limbaj s-a putut măsura grație vocabularului religios și metaabsoluturilor sale, „sacru" și „profan", „uman" și „divin". În particular, antecedentele dilemelor și strategiilor artei se regăsesc în facțiunea radicală a tradiției mistice. (Cf., printre textele creștine, *De mystica theologia*[12] a lui Dionisie Areopagitul, lucrarea anonimă *Cloud of Unknowing*[13], scrierile lui Jakob Böhme și Meister Eckhart; și paralele cu texte zen, taoiste și sufiste.) Tradiția mistică a recunoscut întotdeauna ceea ce Norman Brown numea „caracterul nevrotic al limbajului".[14] (Conform lui Böhme, Adam vorbea o limbă aparte, diferită de toate cele cunoscute. Era un „limbaj senzorial", instrumentul expresiei nemediate a simțurilor, parte integrală a naturii senzoriale – așadar întrebuințat în continuare de toate animalele, cu excepția acelui animal degenerat, omul. Acest unic „limbaj natural", după spusele lui Böhme, singurul limbaj lipsit de distorsiuni și iluzii, va fi cel pe

---

[12] Dionisie Areopagitul, *Teologia mistică*, in *Despre numele divine; Teologia mistică*, ediție bilingvă, traducere din limba greacă, introducere, note, glosar de termeni și bibliografie de Marilena Vlad, Iași: Polirom, 2018. (N. tr.)

[13] *Norul Necunoașterii: O carte despre contemplație sau cum este unit sufletul cu Dumnezeu*, traducere de Gheorghe Fedorovici, București: Editura Herald, 2019. (N. tr.)

[14] Norman O. Brown, *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, ediția a doua, cu o introducere de Christopher Lasch, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1985, p. 72. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

care omul îl va vorbi din nou când va redobândi paradisul.) Dar, în vremurile noastre, dezvoltările cele mai marcante ale acestor idei au fost stârnite mai curând de artiști (și de anumiți psihoterapeuți) decât de timizii legatari ai tradițiilor religioase.

Ridicându-se în special împotriva vieții secătuite, compartimentate a minților mediocre, artistul își lansează propriul apel la revizuirea limbajului. O mare parte din arta contemporană este atrasă de căutarea unui tip de conștiință purificată de limbajul contaminat și, uneori, de distorsiunile cauzate de percepția exclusivă a lumii în termeni verbali convenționali (adică „rațional" sau „logic", în sensul degradat al acestor termeni). Arta însăși devine un soi de contraviolență, ce încearcă să slăbească strânsoarea pe care obiceiul devitalizat și static al verbalizării o exercită asupra conștiinței, prezentând modele de „limbaj senzorial".

S-ar putea spune că nemulțumirea s-a accentuat de când arta a preluat de la discursul religios problema limbajului. Aceasta din urmă nu se reduce la faptul că, în ultimă instanță, cuvintele sunt inadecvate pentru cele mai înalte scopuri ale conștiinței ori chiar stau în calea acestora. Arta exprimă o dublă nemulțumire. Ne lipsesc cuvintele, dar totodată avem prea multe. De aici decurg două reproșuri la adresa limbajului: pe de-o parte, cuvintele sunt prea rudimentare, iar pe de alta, cuvintele sunt prea frenetice – cauzând o hiperactivitate a conștiinței care nu este doar disfuncțională, în termenii capacității umane de a simți și de a acționa, ci care mai și golește mintea și tocește simțurile.

Limbajul este retrogradat la statutul de simplu eveniment. Ceva se desfășoară în timp; o voce vorbește, dirijând atenția către ceea ce împresoară actul rostirii: tăcerea. Așadar, tăcerea este deopotrivă precondiția vorbirii și rezultatul sau scopul unui discurs bine orientat. Urmând acest model, activitatea artistului constă în crearea sau instituirea tăcerii; în urma unei opere de artă eficiente se lasă tăcerea. Tăcerea, administrată de artist, face parte dintr-un program de terapie perceptuală și culturală care se aseamănă mai

Scanned with OKEN Scanner

curând cu terapia de șoc decât cu persuasiunea. Chiar dacă mediul artistului este cuvântul, ea poate să-și asume aceeași misiune: limbajul poate fi întrebuințat pentru a ține în frâu limbajul, pentru a exprima mutenia. Mallarmé considera că este de datoria poeziei de a descongestiona cu ajutorul cuvintelor realitatea noastră sufocată de cuvinte. Arta trebuie să lanseze un asalt pe scară largă împotriva limbajului însuși, prin intermediul limbajului și al surogatelor sale, în numele etalonului tăcerii.

14

La urma urmelor, critica radicală a conștiinței (delimitată în primă instanță de tradiția mistică și administrată astăzi de psihoterapia neortodoxă și de arta înaltă modernistă) învinuiește mereu limbajul. Conștiința, resimțită ca o povară, este considerată amintirea tuturor cuvintelor rostite vreodată.

Krishnamurti susține că trebuie să renunțăm la memoria psihologică, care se deosebește de cea factuală. Altfel, încărcăm necontenit noul cu vechiul, limitându-ne disponibilitatea prin atașarea fiecărei noi experiențe de cele care au precedat-o.

Trebuie să distrugem continuitatea (care este asigurată de memoria psihologică) mergând până la *capătul* fiecărei emoții și fiecărui gând.

Iar dincolo de acest punct, se lasă (pentru o vreme) tăcerea.

15

În cea de-a patra elegie duineză[15], Rilke face o descriere metaforică a problemei limbajului și recomandă o procedură pentru a ne apropia pe cât posibil de orizontul tăcerii. Pentru a ne „goli", trebuie să fim capabili să percepem cu ce suntem „încărcați", cu ce cuvinte și gesturi mecanice suntem umpluți, ca niște păpuși; doar atunci, în opoziție polară cu păpușa, apare „îngerul", o figură ce

[15] Rainer Maria Rilke, *Elegiile duineze; Sonetele către Orfeu*, ediție bilingvă, versiune românească și prezentare de George Popa, Iași: Polirom, 2000. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă o posibilitate la fel de inumană, dar „superioară", aceea a aprehendării translingvistice, totalmente nemediate. Nefiind nici păpuși, nici îngeri, ființele umane rămân înăuntrul granițelor regatului limbajului. Dar pentru ca natura, apoi lucrurile, apoi celelalte ființe omenești și, la urmă, texturile vieții cotidiene să poată fi percepute altfel decât din poziția inferioară a simplului spectator, limbajul trebuie să-și redobândească castitatea. Așa cum se exprimă Rilke în cea de-a noua elegie, izbăvirea limbajului (adică izbăvirea lumii prin interiorizarea sa în deplină conștiință) este o sarcină lungă și deosebit de anevoioasă. Ființele umane sunt într-atât de „decăzute", încât trebuie să înceapă cu cel mai simplu act lingvistic: numirea lucrurilor. Poate că doar această funcție minimă poate fi apărată de corupția generalizată a discursului. Este foarte probabil ca limbajul să fie nevoit să rămână într-o stare permanentă de frugalitate. Deși poate că atunci când acest exercițiu spiritual de a limita limbajul la numirea lucrurilor va fi fost perfecționat, va fi posibilă trecerea la întrebuințări mai ambițioase ale acestuia, nimic din ce ar putea conduce conștiința să se înstrăineze din nou de ea însăși nu trebuie întreprins.

Pentru Rilke, depășirea stadiului de alienare a conștiinței este posibilă; dar nu prin transcenderea totală a limbajului, precum în miturile radicale ale misticilor. Este suficientă reducerea drastică a domeniului de aplicare și a întrebuințărilor limbajului. O pregătire spirituală intensă (opusul „alienării") este necesară pentru îndeplinirea actului înșelător de simplu al numirii lucrurilor. Aceasta constă tocmai în șlefuirea și ascuțirea armonioasă a simțurilor (contrariul absolut al unor proiecte violente, care au o miză relativ similară și sunt alimentate de aceeași ostilitate față de cultura verbal-rațională, precum cel al „dereglării sistematice a tuturor simțurilor"[16]).

---

[16] Trimitere la expresia „dérèglement de tous les sens", existentă în a doua „scrisoare a vizionarului" (*lettre du voyant*) pe care Arthur Rimbaud i-a trimis-o poetului Paul Demeny la 15 mai 1871. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Remediul lui Rilke se află la jumătatea drumului dintre exploatarea insensibilității limbajului devenit o instituție culturală rudimentară, pe deplin consacrată, și cedarea în fața vertijului suicidal al tăcerii depline. Dar această cale de mijloc a reducerii limbajului la actul numirii poate lua o formă radical diferită. Să comparăm nominalismul inofensiv propus de Rilke (și propus și practicat de Francis Ponge) cu nominalismul brutal adoptat de mulți alți artiști. Recursul de acum familiar al artei moderne la estetica inventarului nu vădește – ca la Rilke – vreo intenție de a „umaniza" lucrurile, ci mai curând aceea de a le confirma inumanitatea, caracterul impersonal, indiferența și izolarea față de preocupările umane. (Exemple ale preocupării „inumane" pentru actul numirii: *Impresii din Africa*[17], de Roussel; picturile pe panouri de mătase și filmele timpurii ale lui Andy Warhol; romanele timpurii ale lui Robbe-Grillet, care încearcă să limiteze funcția limbajului la simpla descriere fizică și localizare în spațiu.)

Rilke și Ponge recunosc că *există* priorități: obiectele dense mai curând decât cele goale, evenimentele care au o anumită alură (ce dau imboldul epurării limbajul, permițându-le „lucrurilor" însele să vorbească). Mai semnificativ, ei consideră că, dacă există stări de falsă conștiință (sufocată de limbaj), există și stări autentice de conștiință – iar artei îi revine să le promoveze. Perspectiva alternativă neagă ierarhiile tradiționale ale interesului și înțelesului, în cadrul cărora unele lucruri au mai multă „însemnătate" decât altele. Distincția dintre experiența autentică și cea inautentică, dintre conștiința autentică și cea inautentică este de asemenea negată: în principiu, ar trebui să ne dorim să fim atenți la totul. Această perspectivă, formulată în cel mai elegant mod cu putință de Cage, dar a cărei practică se regăsește peste tot, este cea care duce la arta inventarului, a catalogului, a suprafețelor; i se alătură și „întâmplarea". Funcția artei nu este de a sanctifica o experiență anume, cu

[17] *Impressions d'Afrique* (1910), roman de Raymond Roussel. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

excepția stării de deschidere la multiplicitatea experienței – ceea ce conduce în practică la plasarea unui accent deosebit asupra lucrurilor considerate de obicei ca fiind triviale sau neimportante.

Recursul artei contemporane la principiul narațiunii „minimale", specific catalogului sau inventarului, aproape că pare să parodieze viziunea capitalistă asupra lumii, în cadrul căreia mediul este atomizat sub formă de „itemi" (o categorie care include obiecte și indivizi, opere de artă și organisme naturale), fiecare fiind un bun de consum – adică un obiect distinct și portabil. Arta inventarului încurajează o anumită uniformizare a valorilor, care nu este la rândul ei decât una dintre abordările posibile pentru atingerea idealului unui discurs lipsit de inflexiuni. În mod tradițional, efectele unei opere de artă au fost distribuite în mod inegal, cu scopul de a induce publicului o experiență având o secvențialitate anume: întâi provocarea, apoi manipularea și în final satisfacerea unor așteptări emoționale. Ceea ce ni se propune acum este un discurs lipsit de emfază, în sensul ei tradițional. (Încă o dată, avem de-a face cu principiul contrastului dintre privirea normală și cea fixă.)

O astfel de artă se definește și prin impunerea unei „distanțe" considerabile (între spectator și obiectul artistic, între spectator și propriile sale emoții). Dar, din punct de vedere psihologic, distanța este deseori indisociabilă de emoția cea mai intensă, răceala sau impersonalitatea cu care ceva este tratat fiind însăși măsura interesului insațiabil pe care îl simțim pentru acel lucru. Distanța propusă de o bună parte din arta „antiumanistă" este de fapt o formă de obsesie – o dimensiune a relaționării cu „lucrurile" care este absentă din nominalismul „umanist" al lui Rilke.

16

„Există ceva straniu în a scrie și a vorbi", scria Novalis în 1799.[18] „Oamenii fac greșeala absurdă de a crede că folosesc cuvinte pentru

[18] Novalis, „Monolog" (1798-1799). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

a desemna lucruri. Ei nu conștientizează natura limbajului – aceea de a-și fi unica preocupare, ceea ce îi și constituie fertilul și splendidul mister. Atunci când cineva vorbește numai de dragul de a vorbi, o face în modul cel mai original și mai sincer cu putință."

Afirmația lui Novalis ar putea să explice ceea ce pare a fi un paradox: acela că în era amplelor pledoarii pentru tăcerea artei, un număr crescând de opere de artă flecăresc. Verbozitatea și repetitivitatea sunt deosebit de pregnante în artele temporale precum proza de ficțiune, muzica, filmul și dansul, multe dintre acestea cultivând un fel de bâlbă ontologică – facilitată de refuzul rețetei pentru un discurs curat, antiredundant pe care îl furnizează construcția liniară cu început, mijloc și sfârșit. Dar, de fapt, nu e nicio contradicție. Pledoaria contemporană pentru tăcere nu a presupus niciodată o simplă respingere ostilă a limbajului. Ea demonstrează, de asemenea, o apreciere foarte înaltă a limbajului – a puterilor sale, a vigorii lui trecute și a pericolelor actuale cu care acesta amenință libertatea conștiinței. Din această valorizare intensă și ambivalentă rezultă impulsul unui discurs care pare deopotrivă irepresibil (și, în principiu, interminabil) și straniu de inarticulat, dureros de diminuat. În ficțiunile lui Stein, Burroughs și Beckett se distinge ideea subliminală conform căreia ar fi posibil să biruim limbajul prin vorbe sau să ajungem din vorbă în vorbă la tăcere.

Această strategie nu este foarte promițătoare dacă avem în vedere rezultatele pe care le putem în mod rezonabil anticipa. Dar nu ar trebui să fim surprinși, căci e lesne de observat cât de frecventă este alăturarea esteticii tăcerii și a aversiunii abia controlate față de vid.

Concilierea acestor două impulsuri contrare ar putea produce nevoia de a umple totalitatea spațiilor cu obiecte cu o încărcătură emoțională redusă ori cu întinderi mari de culoare aproape uniformă, sau de a țese un discurs cu cât mai puține inflexiuni, variații emoționale și fluctuații de accent. Aceste procedee par asemănătoare comportamentului unui nevrotic de tip obsesional care caută să

Scanned with OKEN Scanner

se ferească de un pericol. Acțiunile sale trebuie repetate sub o formă identică, pentru că pericolul rămâne neschimbat; și ele trebuie repetate la infinit, pentru că pericolul nu dispare niciodată. Dar vâlvătaia emoțională ce alimentează acest discurs artistic analog obsesiei poate fi înăbușită până devine aproape indiscernabilă. Tot ce-i mai rămâne urechii de perceput este un soi de murmur sau de zumzet monoton. Tot ce-i mai rămâne ochiului de văzut este un spațiu plin cu obiecte perfect orânduite sau, mai precis, transcrierea răbdătoare a detaliilor de suprafață ale obiectelor.

În această perspectivă, „tăcerea" lucrurilor, imaginilor și cuvintelor este o condiție prealabilă a proliferării lor. Înzestrate cu o încărcătură individuală mai potentă, fiecare dintre variatele elemente ale operei de artă va pretinde mai mult spațiu psihic, iar apoi numărul lor total va trebui redus.

17

Uneori acuzele nu vizează integralitatea limbajului, ci doar cuvântul scris. Astfel, Tristan Tzara exorta la arderea tuturor cărților și librăriilor pentru a inaugura o nouă eră a legendelor orale. După cum bine se știe, McLuhan distinge în mod neechivoc între limbajul scris (care există în „spațiul vizual") și limbajul oral (care există în „spațiul auditiv"), elogiind avantajele psihice și culturale ale celui din urmă ca bază a sensibilității.

Dacă limbajul scris este găsit vinovat, soluția căutată nu va fi atât reducerea, cât metamorfozarea limbajului în ceva mai lax, mai intuitiv, mai puțin organizat și reliefat, nonliniar (în terminologia lui McLuhan) și – lucru semnificativ – mai prolix. Desigur, tocmai aceste atribute caracterizează o bună parte din marile narațiuni în proză ale vremurilor noastre. Joyce, Stein, Gadda, Laura Riding, Beckett și Burroughs întrebuințează un limbaj ale cărui norme și energii provin din vorbirea orală, cu mișcările sale circulare, repetitive și cu vocea sa esențialmente la persoana întâi.

Scanned with OKEN Scanner

„A vorbi de dragul de a vorbi este felul de a ne elibera", a spus Novalis. (A ne elibera de ce? De actul vorbirii? De artă?)

În opinia mea, Novalis descrie mai sus cea mai bună abordare posibilă a limbajului de către scriitor și furnizează criteriul de bază al literaturii ca artă. Dar în ce măsură e limbajul oral modelul privilegiat al limbajului artei literare rămâne o întrebare deschisă.

18

Un corolar al dezvoltării concepției limbajului artei ca autonom și autosuficient (și, în final, autoreflexiv) este declinul „înțelesului" căutat în mod tradițional în opera de artă. „A vorbi de dragul de a vorbi" ne forțează să relocalizăm sensul enunțurilor lingvistice sau paralingvistice. Suntem îndrumați să abandonăm înțelesul (în sensul de referințe la entități din afara operei de artă) drept criteriu al limbajului artei, în favoarea „folosirii". (Celebra teză a lui Wittgenstein, „înțelesul este folosirea", poate fi și trebuie aplicată riguros artei.)

Convertirea parțială sau totală a „înțelesului" în „folosire" este secretul din spatele strategiei foarte răspândite a *literalității*, o evoluție majoră a esteticii tăcerii. O variantă a acesteia este literalitatea ascunsă, ilustrată de scriitori foarte diferiți, de la Kafka la Beckett. Narațiunile lui Kafka și Beckett par enigmatice pentru că invită cititorul să le confere măreațe înțelesuri simbolice și alegorice și totodată să respingă astfel de atribuiri. Și totuși, la o examinare mai amănunțită, aceste narațiuni nu dezvăluie nimic mai mult decât conținutul lor literal. Puterea limbajului lor provine tocmai din faptul că înțelesul e redus la minimum.

Deseori, efectul acestei reduceri e un soi de anxietate – similară anxietății care apare atunci când lucruri familiare nu se află la locul lor sau nu-și îndeplinesc rolul obișnuit. Anxietatea produsă de literalitatea neașteptată poate fi aceeași cu cea provocată de obiectele „neliniștitoare" ale suprarealiștilor și de mărimea și aspectul neașteptat ale obiectelor alăturate într-un peisaj imaginar.

Scanned with OKEN Scanner

Tot ceea ce este pe deplin misterios constituie o experiență deopotrivă liniștitoare și producătoare de anxietate. (Un dispozitiv perfect pentru a isca această pereche de emoții contrare: desenul lui Bosch dintr-un muzeu olandez care zugrăvește copaci dotați cu două urechi de-o parte și de alta a trunchiului, ca și cum ar asculta sunetele pădurii, în timp ce pământul este acoperit de ochi.) În fața unei opere de artă deplin conștiente, ne încearcă amestecul de anxietate, detașare, lascivitate și ușurare pe care îl resimte o persoană sănătoasă la vederea unui amputat. Beckett susține operele de artă care sunt „un obiect total cu părți lipsă, mai curând decât un obiect parțial. Chestiune de gradație".

Dar ce este mai exact totalitatea și ce constituie plenitudinea în artă (sau în orice altceva)? Această problemă este, în principiu, de nerezolvat. Indiferent cum ar fi o operă de artă, ea ar fi putut fi – poate fi – diferită. Necesitatea *acestor* componente așezate în această ordine nu este niciodată dată, ci conferită.

Refuzul de a admite această contingență (sau această neisprăvire) fundamentală este ceea ce inspiră dorința publicului de a confirma închiderea unei opere prin interpretarea acesteia și ceea ce creează sentimentul, des întâlnit printre artiștii reflexivi și critici, că opera de artă este mereu cu un pas în spatele „subiectului" său sau îi este cumva inadecvată. Dar, dacă reușim să abandonăm ideea că arta „exprimă" ceva, aceste procedee și atitudini nu mai sunt nici pe departe inevitabile.

19

Acest concept tenace al artei ca „expresie" a dat naștere celei mai comune și mai îndoielnice versiuni a noțiunii de tăcere – care invocă ideea „inefabilului". În teorie, tărâmul artei este „frumosul", unde domnesc nerostitul, indescriptibilul, inefabilul. Prin urmare, căutarea exprimării inexprimabilului este considerată criteriul absolut al artei; ea devine uneori ocazia unei distincții stricte – și, în ochii mei, nesustenabile – între proză și poezie. Aceasta este poziția din

Scanned with OKEN Scanner

care Valéry își prezintă celebrul argument (reluat de Sartre într-un context cu totul diferit) conform căruia romanul nu este, în sens strict, o formă de artă. Argumentul său e că proza, al cărei scop e comunicarea, folosește limbajul într-un mod cu totul lipsit de ocolișuri. Poezia, fiind artă, ar trebui să nutrească un scop complet diferit: acela de a exprima o experiență esențialmente inefabilă; de a folosi limbajul pentru a exprima mutenia. Spre deosebire de prozatori, poeții sunt implicați în subminarea propriului lor instrument și în căutarea unor moduri de a-l depăși.

În măsura în care presupune că arta se ocupă cu frumusețea, această teorie nu este foarte interesantă. (Estetica modernă e paralizată de dependența ei de acest concept esențialmente găunos. Ca și cum arta ar fi „despre" frumos, așa cum știința este „despre" adevăr!) Dar chiar dacă teoria s-ar dispensa de noțiunea de frumos, ar persista o obiecție și mai gravă. Opinia conform căreia a exprima inefabilul este o funcție esențială a poeziei (considerată ca o paradigmă pentru toate celelalte arte) este naivă în anistoricitatea ei. Inefabilul, cu toate că este fără îndoială o categorie perenă a conștiinței, nu a sălășluit mereu în arte. Refugiul lui tradițional a fost discursul religios și, pe urmă (așa cum relatează Platon în Scrisoarea a VII-a), filozofia. Faptul că artiștii contemporani sunt preocupați de tăcere – și deci și de una dintre extensiile sale, inefabilul – trebuie înțeles istoric, ca o consecință a mitului contemporan dominant al „absolutului" în artă. Valoarea atribuită tăcerii nu decurge din *natura* artei, ci derivă din conferirea anumitor calități „absolute" obiectului și activității artistice în zilele noastre.

Legătura dintre artă și inefabil *este* deopotrivă mai specifică și contemporană: arta, în concepția ei modernă, este mereu asociată unor transgresiuni sistematice la nivelul formei. Încălcarea sistematică a vechilor convenții formale, practicată de artiștii moderni, le conferă operelor lor o anume aură de „nerostit" – ca atunci când publicul este tulburat de prezența negativă a acelor lucruri care ar putea fi rostite, dar nu sunt, sau când orice afirmație formulată

Scanned with OKEN Scanner

într-o manieră agresiv de inovativă sau dificilă are tendința să pară echivocă sau pur și simplu deșartă. Dar aceste caracteristici ale inefabilului nu trebuie să pună în umbră înțelegerea pe care o avem despre pozitivitatea operei de artă. Arta contemporană, în ciuda propensiunii sale de a se defini printr-un gust pentru negație, poate fi totuși analizată ca un set de afirmații de natură formală.

Spre exemplu, orice operă de artă ne propune o formă, o paradigmă sau un model de *cunoaștere*, o epistemologie. Dar dacă e privită ca un proiect spiritual, ca un vehicul al aspirațiilor către absolut, ceea ce livrează orice operă de artă este un model specific de *tact* metasocial sau metaetic, un standard de bună-cuviință. Fiecare operă de artă dovedește coerența anumitor preferințe privitoare la ceea ce poate și nu poate fi spus (sau reprezentat). În timp ce propune tacit contestarea regulilor consacrate referitoare la ceea ce poate fi spus (sau reprezentat), își emite în paralel propriul set de limite.

20

Artiștii contemporani pledează pentru tăcere în două feluri: zgomotos sau discret.

Maniera zgomotoasă este o funcție a antitezei instabile dintre „plenitudine" și „vid". Înțelegerea senzuală, extatică și translingvistică a plenitudinii este deosebit de fragilă: printr-un salt teribil, aproape instantaneu, poate să se prăbușească în vidul tăcerii negative. În ciuda conștientizării riscurilor pe care le ia (hazardurile greței spirituale, chiar ale nebuniei), această formă de pledoarie pentru tăcere are tendința de a fi frenetică și generalizatoare. Adoptă deseori un ton apocaliptic și deci trebuie să suporte umilința rezervată tuturor gândirilor apocaliptice: aceea de a profetiza sfârșitul, de a prinde acea zi, de a-i supraviețui, iar apoi de a fixa o nouă dată pentru incinerarea conștiinței, poluarea definitivă a limbajului și epuizarea posibilităților discursului artei.

Scanned with OKEN Scanner

Celălalt mod de a vorbi despre tăcere este mai prudent. În esență, se prezintă ca o extensie a caracteristicii principale a clasicismului tradițional: preocuparea pentru variațiunile decenței, pentru standardele bunei-cuviințe. Tăcerea este doar o „reticență" ridicată la puterea „n". Desigur, extragerea acestei preocupări din matricea artei clasice tradiționale a cauzat o schimbare de ton – de la gravitatea didactică la toleranța ironică. Dar dacă expresia mai sonoră a instituirii retoricii tăcerii poate părea mai pasională, apărătorii săi mai discreți (precum Cage, Johns) fac afirmații la fel de drastice. Resping aceeași concepție a absolutului aspirațiilor artei (dezavuând arta în mod programatic); dau dovadă de același dispreț față de „semnificațiile" care-i sunt conferite de cultura burghezo-rațională și chiar față de cultura însăși, în accepția ei obișnuită. Neagra disperare și viziunea perversă ale apocalipsei pe care le exprimă Burroughs, futuriștii și o parte dintre artiștii dada nu sunt cu nimic mai superficiale fiindcă sunt proclamate pe un ton politicos, sub forma unei înlănțuiri de afirmații jucăușe. S-ar putea susține chiar că tăcerea va rămâne o noțiune viabilă pentru arta și conștiința modernă numai în măsura în care va fi însoțită de o ironie considerabilă, aproape sistematică.

21

Este în natura tuturor proiectelor spirituale să se autoconsume – să-și epuizeze propriul înțeles, însăși semnificația termenilor care le exprimă. (Acesta este motivul pentru care „spiritualitatea" trebuie constant reinventată.) Toate proiectele autentice de atingere a stadiului ultim al conștiinței devin în cele din urmă proiecte care urmăresc dezvăluirea procesului gândirii înseși.

Arta concepută ca proiect spiritual nu face excepție. Duplicat abstract și fragmentar al nihilismului pozitiv analizat în miturile religioase radicale, arta serioasă a vremurilor noastre a mers din ce în ce mai mult înspre cele mai chinuitoare inflexiuni ale conștiinței. Probabil că ironia e singura contrapondere viabilă la rolul solemn

Scanned with OKEN Scanner

al artei de arenă a calvarului conștiinței. O posibilitate ar fi ca artiștii să continue să abolească arta, numai pentru a o reînvia sub o formă retractată. Cât timp arta suportă presiunea unor chestionări constante, pare de dorit ca unele dintre întrebări să aibă o anumită calitate ludică.

Dar poate că aceste așteptări depind de viabilitatea ironiei înseși.

De la Socrate încoace, s-au acumulat multe mărturii ale valorii ironiei pentru individ: ca metodă serioasă și complexă de a-și căuta și de a-și conserva propriul adevăr, ca mijloc de a-și păstra rațiunea. Dar dacă ironia ar deveni rafinamentul unei activități esențialmente colective – aceea de a face artă –, s-ar putea dovedi mai puțin folositoare.

Nu e nevoie să judecăm lucrurile cu severitatea lui Nietzsche, care considera că răspândirea ironiei într-o cultură semnifica instaurarea decadenței și sleirea vitalității și puterilor acelei culturi. În cosmopolisul postpolitic, împânzit de rețele electronice, unde toți artiștii moderni serioși și-au stabilit în mod prematur reședința, anumite legături organice dintre cultură și „gândire" (căci astăzi, arta este mai mult ca niciodată o formă de gândire) par să fi fost retezate, astfel încât diagnosticul lui Nietzsche ar trebui modificat. Dar dacă ironia deține mai multe resurse pozitive decât și-a imaginat Nietzsche, întrebarea privitoare la limitele acestor resurse rămâne deschisă. Pare puțin probabil ca subminarea continuă a propriilor presupuneri să poată continua la infinit, fără ca la final să se instaleze disperarea sau un râs dintre cele care lasă fără suflare.

(1967)

Scanned with OKEN Scanner

Imaginația pornografică

Nimeni nu ar trebui să se lanseze într-o discuție despre pornografie înainte de a fi recunoscut existența pornografiilor – sunt cel puțin trei – și de a-și fi luat angajamentul de a le aborda pe fiecare în parte. Onestitatea discuției are mult de câștigat dacă pornografia ca element în istoria socială este tratată separat de pornografia ca fenomen psihologic (care, conform perspectivei uzuale, este simptomatică pentru deficiența sau diformitatea sexuală atât a producătorilor, cât și a consumatorilor) și dacă identificăm încă o pornografie, diferită de precedentele două: o modalitate sau convenție minoră, totuși interesantă, din sfera artelor.

Asupra acestei din urmă pornografii vreau să mă aplec. Mai specific, asupra genului literar pentru care, în lipsa unei denumiri mai potrivite, sunt dispusă să accept (în confidențialitatea unei dezbateri intelectuale serioase, nu în sălile de judecată) eticheta dubioasă de pornografie. Prin gen literar, înțeleg un corpus de lucrări aparținând literaturii considerate artă, căreia îi revin anumite standarde inerente de excelență artistică. Din perspectiva fenomenelor sociale și psihologice, toate textele pornografice au același statut: sunt documente. Dar din perspectiva artei, unele texte ar putea deveni cu totul altceva. Nu doar că *Trois filles de leur mère* de Pierre Louÿs, *Histoire de l'œil* și *Madame Edwarda*[1] de Georges Bataille,

[1] Georges Bataille, *Madame Edwarda; Mortul; Istoria ochiului*, traducere de Emanoil Marcu, Iași: Polirom, 2004. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Povestea lui O[2] și *Imaginea*[3], scrise sub pseudonim, aparțin literaturii, dar este perfect limpede de ce toate aceste cinci cărți ocupă o poziție superioară pe scara literară față de *Candy*[4], de *Teleny* de Oscar Wilde sau de *Sodom* al contelui de Rochester sau de *Les onze mille verges*[5] de Apollinaire sau *Fanny Hill*[6] de Cleland. Avalanșa de romane pornografice ieftine vândute în ultimele două secole pe sub tejghea și, din ce în ce mai frecvent în ultimul timp, în văzul tuturor nu amenință cu nimic mai mult statutul de literatură al primului grup de cărți pornografice decât contestă proliferarea de cărți de calibrul *The Carpetbaggers*[7] și *Valley of Dolls*[8] renumele romanelor *Anna Karenina*, *Marele Gatsby* sau *The Man Who Loved Children*.[9] Raportul dintre literatura autentică și rebuturi în pornografie s-ar putea să fie puțin mai scăzut decât raportul dintre romanele cu adevărat valoroase din punct de vedere literar și ansamblul subliteraturii produse pentru mase. Dar nu este probabil mai scăzut decât, spre exemplu, cel al altui subgen îndoielnic care are totuși câteva romane de primă mână la activ, science-fictionul. (Ca forme literare, pornografia și science-fictionul se oglindesc în moduri foarte interesante.) Oricum, măsurătoarea cantitativă constituie un standard nesemnificativ. Cu toate că sunt relativ rare, există texte pe care le putem numi fără exagerare pornografice – dacă socotim

---

[2] Pauline Réage, *Povestea lui O*, precedată de „Fericirea în sclavie" de Jean Paulhan, ediția a doua, traducere din franceză de Doru Mareș, prefață la ediția în limba română de Magdalena Mărculescu, București: Editura Trei, 2012. (N. tr.)

[3] *L'Image* este un roman erotic clasic din 1956, scris de Catherine Robbe-Grillet și publicat sub pseudonimul Jean de Berg la Les Éditions de Minuit în 1956. (N. tr.)

[4] Roman (1958) scris de Maxwell Kenton (pseudonimul scriitorilor americani Terry Southern și Mason Hoffenberg). (N. tr.)

[5] Guillaume Apollinaire, *Cele unșpe mii de vergi-ne-bune*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca: Dacia, 2002. (N. tr.)

[6] John Cleland, *Fanny Hill: Memoriile unei femei ușoare*, traducere de Adina Rajabani, București: Aldo Press, 2003. (N. tr.)

[7] Roman (1961) al scriitorului american Harold Robbins. (N. tr.)

[8] Roman (1966) al scriitoarei americane Jacqueline Susann. (N. tr.)

[9] Roman (1940) al scriitoarei australiene Christina Stead. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

că această etichetă răsuflată are vreun folos – și cărora nu le putem refuza totuși statutul de literatură serioasă.

Această opinie pare cât se poate de firească. Totuși, suntem nevoiți să constatăm că este departe de a fi cazul. Cel puțin în Anglia și în America, scrutarea și evaluarea rațională a pornografiei rămân ferm în limitele discursului psihologilor, sociologilor, istoricilor, juriștilor, moraliștilor profesioniști și criticilor sociali. Pornografia este o boală ce trebuie diagnosticată și o ocazie de a emite verdicte. Reclamă o poziționare pro sau contra. Și această poziționare nu este echivalentă cu a fi pentru sau împotriva muzicii aleatorii sau pop-artei, ci mai curând cu a fi pentru sau împotriva legalizării avortului sau ajutorului federal pentru școlile parohiale. De fapt, aceeași abordare lipsită de nuanță a subiectului s-a regăsit recent atât la apărătorii elocvenți ai dreptului și obligației societății de a cenzura cărțile imorale, precum George P. Elliott și George Steiner, cât și la cei precum Paul Goodman, care anticipează consecințele nocive ale unei astfel de politici de cenzură, ce ar depăși fără îndoială răul pe care l-ar putea provoca cărțile însele. Atât libertarienii, cât și potențialii cenzori convin asupra reducerii pornografiei la rangul de simptom patologic și de bun de consum social problematic. Există un consens aproape unanim cu privire la definiția pornografiei – identitatea ei fiind confundată cu *sursele* impulsului de a produce și de a consuma aceste bunuri stranii. Atunci când este considerată un subiect de analiză psihologică, cel mai adesea interesul pornografiei este redus la statutul ei de text ce ilustrează o stare staționară deplorabilă a dezvoltării normale a sexualității adultului. În această optică, toată pornografia se rezumă la reprezentarea fanteziilor specifice unei vieți sexuale infantile, fantezii care au fost retușate în prealabil de conștiința mai pricepută, mai puțin inocentă a adolescentului masturbator, spre a fi achiziționate de așa-zișii adulți. Abordată ca fenomen social – de exemplu, boomul producției pornografice în societățile vest-europene și americane începând cu secolul al

Scanned with OKEN Scanner

XVIII-lea –, nu este mai puțin clinică. Pornografia este văzută ca o patologie de grup, boala unei culturi întregi, toată lumea fiind de acord în privința cauzei acesteia. Producția crescândă de cărți imorale este atribuită moștenirii infame a represiunii sexuale creștine și ignoranței fiziologice crase, acestor vechi infirmități adăugându-li-se acum anumite evenimente istorice mai recente, precum impactul dislocărilor drastice ale modelelor tradiționale de familie și ordine politică și al schimbărilor tulburătoare prin care au trecut rolurile de gen. (Problema pornografiei este una dintre „dilemele unei societăți în tranziție", a spus Goodman într-un eseu[10] de acum câțiva ani.) Așadar, există un consens aproape total privitor la *diagnosticul* pornografiei înseși. Neînțelegerile apar abia la capitolul estimării *consecințelor* psihologice și sociale ale diseminării sale, așadar la cel al formulării tacticilor și politicilor ce trebuie adoptate în privința ei.

Cei mai luminați arhitecți ai politicilor morale sunt, fără îndoială, gata să admită existența unei așa-zise „imaginații pornografice", deși doar în sensul în care operele pornografice ar fi expresia eșecului radical sau a deformării imaginației. Și ar putea de asemenea să recunoască, precum au sugerat Goodman, Wayland Young și alții, existența unei „societăți pornografice": într-adevăr, noi înșine oferim un exemplu înfloritor de societate construită atât de ipocrit și de represiv, încât ajunge inevitabil să producă o efuziune de pornografie, ce este deopotrivă manifestarea ei firească și antidotul ei subversiv, demotic. Dar nu am auzit niciun membru al comunității literare anglo-americane afirmând că anumite scrieri pornografice sunt opere de artă interesante și importante. Din moment ce pornografia e tratată numai ca un fenomen social și psihologic și un *locus* pentru îngrijorările cu privire la moralitate, cum s-ar putea oare vreodată exprima o astfel de opinie?

---

[10] Paul Goodman, „Pornography, Art & Censorship", *Mattachine Review*, vol. 8, nr. 1, ianuarie 1962, p. 7-16, aici p. 7. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

2

Dincolo de această încadrare a pornografiei ca obiect de studiu, există un alt motiv pentru care întrebarea privitoare la abilitatea operelor pornografice de a constitui literatură nu a fost niciodată realmente dezbătută. Mă refer la perspectiva asupra literaturii caracteristică celor mai mulți critici englezi și americani – o perspectivă care, prin excluderea *prin definiție* a scrierilor pornografice din sfera literaturii, exclude simultan multe alte lucruri.

Desigur, nimeni nu contestă faptul că pornografia constituie o ramură a literaturii, în sensul în care apare sub formă de cărți de ficțiune tipărite. Dar asemănările se opresc la acest aspect neînsemnat. Maniera în care criticii interpretează natura literaturii în proză, precum și viziunea lor asupra naturii pornografiei le pun inevitabil pe cele două într-o relație de opoziție. Cazul este astfel închis, căci dacă se stabilește că operele pornografice nu aparțin literaturii (și viceversa), nu există niciun motiv pentru a examina fiecare carte în parte.

Majoritatea definițiilor mutual exclusive ale pornografiei și literaturii se sprijină pe patru argumente distincte. Unul este că modul total unilateral în care operele pornografice se adresează cititorului, cu scopul de a-l excita sexual, este antitetic funcției complexe deținute de literatură. S-ar putea așadar susține că scopul pornografiei, provocarea excitației sexuale, este contrar implicării calme, detașate, antrenate de arta adevărată. Dar această latură a argumentului este deosebit de neconvingătoare, având în vedere venerabilul apel la sentimentele morale ale cititorului pe care și-l propune scriitura „realistă" și, mai ales, faptul că unele capodopere incontestabile (de la Chaucer la Lawrence) conțin pasaje care stârnesc fără îndoială excitația sexuală a cititorului. Este mai plauzibil să subliniem doar faptul că pornografia are o singură „intenție", în timp ce arta veritabilă are mai multe.

Scanned with OKEN Scanner

Alt argument, susținut, printre alții, de Adorno, este că operelor pornografice le lipsește structura început-mijloc-sfârșit caracteristică literaturii. O ficțiune pornografică încropește un început rudimentar; și, odată ce a pornit, o ține tot înainte și se sfârșește în coadă de pește.

Alt argument: textele pornografice nu dau dovada vreunei griji manifeste pentru mijloacele lor de expresie (preocuparea literaturii), întrucât scopul pornografiei este de a inspira un set de fantezii nonverbale în cadrul cărora limbajul joacă un rol degradat, strict instrumental.

Ultimul și cel mai consistent argument este acela că subiectul literaturii constă în relația dintre oameni, în sentimentele și emoțiile lor complexe; prin contrast, pornografia disprețuiește personajele pe deplin dezvoltate (portretistica socială și psihologică), neglijează chestiunea motivațiilor și credibilității acestora și raportează doar nesfârșitele tranzacții nejustificate dintre niște organe depersonalizate.

Extrapolând concepția asupra literaturii cultivată de cei mai mulți critici englezi și americani actuali, ar rezulta că valoarea literară a pornografiei este necesarmente nulă. Dar aceste paradigme nu rezistă unei analize amănunțite și nici măcar nu sunt aplicabile subiectului lor. Să luăm de pildă *Povestea lui O*. Deși romanul este fără îndoială obscen conform standardelor obișnuite și mai eficient decât multe altele în a-și excita sexual cititorul, excitația sexuală nu pare să fie singura funcție a situațiilor zugrăvite. Narațiunea are un început, un mijloc și un sfârșit bine definite. Eleganța scriiturii nu dă în niciun caz impresia că autorul considera limbajul o corvoadă. Mai mult decât atât, personajele au emoții foarte intense, deși acestea sunt într-adevăr obsesionale și cu totul asociale; personajele au motivații, deși acestea nu sunt „normale" din punct de vedere psihiatric sau social. Personajele din *Povestea lui O* au un fel de „psihologie" care derivă din psihologia poftei sexuale. Și, deși ceea ce putem afla despre personaje, din situațiile în care sunt plasate,

Scanned with OKEN Scanner

este foarte limitat – reducându-se la moduri de concentrare sexuală și la comportamente sexuale explicite –, O și partenerii săi nu sunt cu nimic mai schematici sau mai lipsiți de profunzime decât personajele multor texte nonpornografice din ficțiunea contemporană.

Doar după ce criticii englezi și americani își vor cizela viziunea asupra literaturii va putea începe o dezbatere cu adevărat interesantă. (Până la urmă, această dezbatere nu ar viza doar pornografia, ci întreaga porțiune a literaturii contemporane care se concentrează asupra unor situații și comportamente extreme.) Dificultatea provine din faptul că numeroși critici continuă să asimileze întreaga literatură în proză convenției literare specifice a „realismului" (care poate fi asociat în linii mari cu tradiția principală a romanului secolului XIX). Exemplele de registre literare alternative nu se mărginesc la cele mai importante scrieri ale secolului al XX-lea – la *Ulise*[11], o carte care nu e despre personaje, ci despre medii de comunicare transpersonală, despre tot ceea ce se află dincolo de psihologia individuală și de nevoile personale; la suprarealismul francez și la cea mai nouă tulpină a sa, Noul Roman; la ficțiunea „expresionistă" germană; la postromanul sovietic reprezentat de *Petersburg*-ul[12] lui Andrei Belîi și de Nabokov; sau la narațiunile nonliniare, atemporale ale lui Stein și Burroughs. O definiție a literaturii care blamează o operă pentru că este înrădăcinată în „fantezie" mai curând decât în redarea realistă a modului în care personaje autentice aflate în situații de zi cu zi interacționează unele cu altele nu ar putea să facă față nici măcar unor genuri convenționale venerabile precum pastorala, ce zugrăvește relații umane indiscutabil simplificate, insipide și neconvingătoare.

---

[11] James Joyce, *Ulise*, traducere din engleză și note de Mircea Ivănescu, îngrijire de ediție, prefață, cronologie și note de Ioana Zirra, București: Humanitas Fiction, 2022. (N. tr.)

[12] Andrei Belîi, *Petersburg*, traducere și note de Alexandru Calais, prolegomene și postfață de Tamara Gane, București: Univers, 1999. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Se impune de mult timp smulgerea din rădăcini a câtorva dintre aceste clișee stăruitoare: ar promova o citire mai cumpătată a literaturii trecutului și ar îmbunătăți înțelegerea literaturii contemporane în rândul criticilor și cititorilor de rând, aceasta cuprinzând scrieri ce se aseamănă din punct de vedere structural cu pornografia. Este facil, chiar lipsit de sens, să ceri literaturii să nu se îndepărteze de „firescul uman". Ceea ce este în joc nu-i opoziția dintre „firesc" și „nefiresc" (unde alegerea „firescului" ar garanta o autosatisfacție morală instantanee atât pentru autor, cât și pentru cititor), ci un registru de o infinită varietate de forme și tonalități pentru a transpune *vocea umană* sub formă de proză narativă. Pentru critic, întrebarea corectă nu ar trebui să fie aceea a relației dintre carte și „lume" sau „realitate" (prin prisma căreia fiecare roman este analizat individual, iar lumea este considerată un loc mult mai puțin complex decât e de fapt), ci cea referitoare la complexitățile conștiinței înseși, ea fiind mediul fără de care nicio lume nu poate exista și nici materialul care le constituie; iar în abordarea unor opere literare individuale, criticul nu ar trebui să relativizeze faptul că acestea se află într-un dialog permanent unele cu altele. Din această perspectivă, decizia romancierilor de altădată de a descrie evoluția destinelor unor „caractere" puternic individualizate, aflate în situații familiare, sociale consistente și recognoscibile, în cadrul noțiunii convenționale de secvență cronologică, este doar una dintre deciziile posibile, ce nu are vreun drept suplimentar de a pretinde la favorurile cititorilor serioși. Aceste procedee nu sunt cu nimic mai aproape de „firescul uman" decât altele. Prezența unor personaje realiste nu este în sine ceva virtuos, un teren mai fecund pentru sensibilitatea morală.

Singurul adevăr indiscutabil în privința personajelor de ficțiune în proză constă în faptul că ele sunt, în cuvintele lui Henry James, „o resursă compozițională". Prezența figurilor umane în arta literară poate îndeplini multe funcții. Adesea, tensiunea dramatică și tridimensionalitatea descrierii relațiilor personale și sociale *nu* sunt

Scanned with OKEN Scanner

scopul scriitorului, caz în care nu are rost să le erijăm în standarde generice. Explorarea ideilor este un scop la fel de valabil în ficțiunea în proză, deși, conform standardelor romanului realist, un astfel de scop limitează în mod drastic posibilitățile prezentării unor personaje veridice. Construcția sau imaginarea inanimatului, sau a unei porțiuni a lumii naturale, este de asemenea un demers valid și presupune o redimensionare corespunzătoare a figurii umane. (Genul pastoralei vădește ambele scopuri; zugrăvirea ideilor și a naturii. Oamenii sunt folosiți doar în măsura în care sunt ei înșiși un fel de peisaj, care este parțial o stilizare a naturii „adevărate" și parțial un peisaj neoplatonician al ideilor.) Stările extreme ale sentimentelor și conștiinței umane sunt, la rândul lor, subiecte perfect valide pentru narațiunea în proză – acele stări atât de peremptorii încât exclud fluxul obișnuit al sentimentelor și nu sunt atașate decât accidental unor persoane concrete – așa cum se întâmplă și în pornografie.

Nimeni n-ar ghici, ascultând afirmațiile încrezătoare ale majorității criticilor americani și englezi despre natura literaturii, că o dezbatere aprinsă asupra chestiunii are loc de mai multe generații. „Am impresia", scria Jacques Rivière în *La Nouvelle Revue Française* în 1924, „că suntem martorii unei crize foarte serioase a conceptului de literatură." Una dintre numeroasele reacții la „problematica posibilității și limitelor literaturii", nota Rivière, este tendința semnificativă a „artei (dacă putem măcar conserva acest cuvânt) de a deveni o activitate complet nonumană, o funcție suprasenzorială, dacă mi se îngăduie să folosesc acest termen, un fel de astronomie creativă". Nu îl citez pe Rivière pentru că eseul lui, „Criza conceptului de literatură"[13], ar fi deosebit de original ori definitoriu ori măcar subtil în argumentația sa, ci pur și simplu pentru a aminti un ansamblu de noțiuni radicale despre literatură,

[13] „La Crise du concept de littérature", *La Nouvelle Revue Française*, serie nouă, anul 11, nr. 125, 1 februarie 1924, p. 159-170. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

care erau aproape niște locuri comune ale discursului critic acum patruzeci de ani în revistele literare europene.

Totuși, până astăzi, acest ferment rămâne străin sferei literelor engleze și americane, inasimilabil și prost înțeles: se bănuiește că ar proveni dintr-o criză nervoasă culturală colectivă, fiind adesea considerat cu dispreț drept o curată perversiune, o formă de obscurantism sau de sterilitate creativă. Cu toate acestea, cei mai buni critici anglofoni nu au putut să nu remarce ce proporție semnificativă a marii literaturi de secol XX subminează acele idei moștenite de la unii dintre romancierii majori ai secolului al XIX-lea cu privire la natura literaturii, idei cărora ei le fac în continuare ecou în 1967. Dar recunoașterea acestei literaturi realmente inovatoare se făcea de obicei într-o stare de spirit ce amintește de cea a rabinilor care, cu un secol înaintea începutului erei creștine, admițând cu umilință inferioritatea spirituală a epocii lor prin comparație cu epoca marilor profeți, au încheiat totuși canonul cărților profetice și au declarat – mai mult cu ușurare decât cu părere de rău, după cum ne putem lesne închipui – sfârșitul erei profețiilor. În același fel, epoca pe care criticii anglo-americani o numesc încă, oricât de incredibil ar părea, cea a scriiturii „experimentale" sau „avangardiste" a fost declarată încheiată în mod repetat. Celebrarea ritualică a subminării vechilor noțiuni de literatură de către toate geniile contemporane a fost deseori însoțită de mențiunea insistentă că scriitura astfel relevată este, din păcate, ultima provenită dintr-o descendență nobilă, dar sterilă. Acest mod întortocheat și unilateral de a privi literatura modernă a rezultat în mai multe decade caracterizate de o activitate mai interesantă și mai briliantă decât au cunoscut vreodată critica engleză și cea americană – mai ales cea americană. Dar interesul și brilianța provin dintr-un faliment al gustului și din ceva ce seamănă cu o necinste profundă la nivelul metodei. Fondul retrograd al recunoașterii cerințelor de o covârșitoare noutate formulate de literatura modernă, asociat cu amărăciunea suscitată de așa-zisa „respingere a realității" și de „eșecul sinelui" endemice în

Scanned with OKEN Scanner

această literatură, indică punctul precis în care majoritatea celor mai talentați critici literari anglo-americani renunță să mai analizeze structurile literare și se transformă în critici culturali.

Nu vreau să mai repet aici argumentele pe care le-am formulat cu altă ocazie în favoarea unei abordări critice diferite. Totuși, o aluzie la această abordare trebuie făcută. A discuta chiar și o singură operă atât de radicală precum *Histoire de l'œil* ridică problema literaturii înseși, a narațiunii în proză ca formă artistică. Și cărți precum cele ale lui Bataille nu ar fi putut fi scrise în lipsa chinuitoarei reevaluări a naturii literaturii care preocupă Europa literară de mai bine de jumătate de secol; dar, în lipsa acestui context, ele sunt practic imposibil de asimilat de cititorii englezi și americani altfel decât ca „simplă" pornografie, ca o mizerie nejustificat de sofisticată. Dacă chiar suntem nevoiți să ne aplecăm asupra problematicii presupusei antiteze dintre pornografie și literatură, dacă e neapărat necesar să afirmăm că operele pornografice *pot fi* literatură, atunci această afirmație trebuie să sugereze o viziune de ansamblu asupra naturii artei.

Spus foarte general: arta (și realizarea ei) este o formă de conștiință; materialele artei sunt varietatea formelor conștiinței. Niciun principiu *estetic* nu poate determina excluderea din noțiunea de materiale ale artei a formelor extreme de conștiință ce transcend personalitatea socială sau individualitatea psihologică.

Desigur, în viața cotidiană putem să admitem că avem obligația morală de a ne inhiba astfel de stări de conștiință. Obligația pare rezonabilă din punct de vedere pragmatic, nu doar pentru menținerea ordinii sociale în sens larg, ci și pentru a-i permite individului să stabilească și să mențină un contact uman cu alte persoane (deși se poate și renunța la acest contact pentru perioade mai lungi sau mai scurte). Se știe că atunci când oamenii se aventurează în tărâmurile îndepărtate ale conștiinței lor, o fac cu riscul de a-și pierde rațiunea, altfel spus umanitatea. Dar ar fi o greșeală să aplicăm artei „sistemul de măsură uman" sau standardul umanist specific vieții

Scanned with OKEN Scanner

și comportamentului cotidian. Ar fi o simplificare inadmisibilă. Dacă, în ultimul secol, artei ca activitate autonomă a ajuns să-i fie atribuit un statut fără precedent – unul care o aseamănă, atât cât se poate în limitele unei societăți seculare, cu o activitate umană sacramentală –, acest lucru s-a întâmplat deoarece una dintre sarcinile pe care și le-a asumat arta este aceea de a face incursiuni și de a se poziționa la frontierele conștiinței (lucru foarte periculos pentru artist ca persoană), iar apoi de a înfățișa ce se află acolo. Fiind un explorator pe cont propriu al pericolelor care pândesc spiritul, artistul obține dreptul de a se comporta altfel decât ceilalți oameni; poate fi garnisit cu un stil de viață excentric care să reflecte singularitatea vocației sale sau poate să nu fie. Slujba lui constă în a-și erija experiențele în trofee – obiecte și gesturi care fascinează și captivează, în loc să edifice sau să amuze pur și simplu (așa cum prescriau noțiunile mai vechi privitoare la rolul artistului). Principalul său mijloc de fascinare este de a face un pas suplimentar în dialectica scandalului. El caută să-și facă opera respingătoare, obscură, inaccesibilă; pe scurt, să ofere ceea ce nimeni *nu* își dorește sau *nu* pare să își dorească. Dar, indiferent cât de cumplite ar fi ultragiile pe care artistul le săvârșește la adresa publicului său, legitimitatea și autoritatea sa spirituală depind în ultimă instanță de înțelegerea (directă sau indirectă) de către public a ultragiilor pe care artistul le săvârșește împotriva lui însuși. Artistul modern exemplar este un broker în ale nebuniei.

Noțiunea de artă ca rezultat, vânat cu ardoare, al unui risc spiritual imens, unul a cărui miză crește odată cu intrarea în joc a fiecărui nou participant, invită la stabilirea unui nou set de standarde critice. Arta produsă sub egida unei astfel de concepții nu este – nu are cum să fie – „realistă". Dar noțiunile de „fantastic" sau de „suprarealism", care doar inversează directivele realismului, nu limpezesc lucrurile. Fantasticul alunecă prea repede înspre „simpla" fantezie; termenul-cheie aici este adjectivul „infantil". Unde se

Scanned with OKEN Scanner

sfârșește fantezia, descalificată din rațiuni de ordin psihiatric, mai curând decât artistic, și începe imaginația?

De vreme ce criticii contemporani nu vor chiar să excludă toate narațiunile în proză nerealiste din sfera literaturii, putem să bănuim că temelor sexuale li se aplică un standard deosebit. Acest lucru devine și mai clar dacă ne gândim la un alt soi de cărți, la un alt soi de „fantezie". Peisajul oniric, anistoric în care se situează acțiunea, timpul înghețat al desfășurării faptelor – toate acestea apar aproape la fel de des în science-fiction ca și în pornografie. Faptul bine cunoscut că, în realitate, majoritatea bărbaților și femeilor nu se ridică la nivelul de potență sexuală de care se bucură personajele din operele pornografice nu constituie un argument solid; nici acela că mărimea organelor, numărul și durata orgasmelor, varietatea și fezabilitatea isprăvilor sexuale și intensitatea energiei sexuale par total exagerate. Nici navele spațiale și planetele mișunând de viață din romanele science-fiction nu există. Faptul că spațiul narațiunii este un *topos* ideal nu descalifică nici pornografia, nici science-fictionul de la a fi literatură. O astfel de negare a realității, concreteței, tridimensionalității timpului, spațiului și personalității sociale – și astfel de potențări „fantastice" ale energiei umane – sunt mai curând ingredientele unui alt tip de literatură, bazat pe o altă ipostază a conștiinței.

Iar formele extreme ale conștiinței umane tocmai că alcătuiesc materialul cărților pornografice care pot fi considerate literatură. Fără îndoială că mulți oameni ar fi de acord să spună că, în principiu, conștiința obsedată sexual poate să-și facă intrarea în sfera literaturii ca formă artistică. Literatură despre pofta sexuală? De ce nu? Dar apoi, ei adaugă o condiție consimțământului lor care, în esență, îl invalidează. Îi cer autorului să mențină o distanță corespunzătoare față de obsesiile lui, astfel încât descrierea acestora să poată fi considerată literatură. Un asemenea standard este de o ipocrizie totală, dezvăluind încă o dată că valorile aplicate pornografiei provin din sfera psihiatriei și a socialului, nu din cea a

Scanned with OKEN Scanner

artei. (De când creștinismul a polarizat dezbaterea și s-a concentrat asupra comportamentului sexual ca fundament al virtuții, tot ceea ce are legătură cu sexul a devenit un „caz aparte" în cultura noastră, provocând atitudini deosebit de inconsistente.) Tablourile lui van Gogh își mențin statutul de artă cu toate că maniera lui de a picta pare să fi provenit mai puțin dintr-o alegere reprezentațională conștientă cât din tulburarea lui psihică, din cauza căreia vedea de fapt realitatea așa cum o picta. În mod similar, *Histoire de l'œil* nu ține mai mult de dosarul medical decât de opera de artă doar pentru că obsesiile din carte îi aparțin cu adevărat autorului, așa cum dezvăluie Bataille în extraordinarul eseu autobiografic anexat narațiunii.

Ceea ce face ca o scriere pornografică să fie mai curând o parte din istoria artei decât un deșeu nu este distanța, aplicarea unei conștiințe mai conforme realității cotidiene pe deasupra „conștiinței dezaxate" a obsesiei erotice. Ce contează de fapt sunt originalitatea, rigoarea, autenticitatea și puterea conștiinței dezaxate ce se întrupează în acea scriere. Din perspectiva artei, singularitatea conștiinței ce se manifestă în cărțile pornografice nu este în sine o anomalie și nici nu este antiliterară.

Și nici presupusul scop sau efect al acestor cărți, fie că este voit sau nu – acela de a-l excita sexual pe cititor –, nu este un defect. Numai o viziune degradată și mecanicistă a sexului ar putea conduce la concluzia greșită că a fi excitat de o carte precum *Madame Edwarda* e o chestiune simplă. Atunci când opera în cauză merită statutul de artă, presupusul monolitism al intenției auctoriale, care este deseori condamnat de critici, are de fapt multiple valențe. Senzațiile fizice resimțite involuntar de cel care citește cartea se repercutează asupra întregii sale experiențe în calitate de ființă umană – și asupra limitelor personalității și trupului său. De fapt, nu există niciun monolitism al intenției pornografice. Însă agresivitatea acestei intenții este certă. Ceea ce pare a fi un scop este, în aceeași măsură, un mijloc de o frapantă și angoasantă concretețe.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, scopul este cel mai puțin concret. Pornografia este una dintre ramurile literaturii – o alta fiind science-fictionul – care urmărește dezorientarea, dislocarea psihică.

În anumite privințe, tema literară a obsesiei sexuale seamănă cu o alta a cărei validitate s-ar apuca mult mai puțini s-o conteste: obsesia religioasă. În lumina unei astfel de comparații, clișeul agresivității și preciziei impactului pornografiei asupra cititorilor ei capătă o nuanță diferită. Faimoasa ei intenție de a-și stimula sexual cititorii este de fapt un soi de prozelitism. Operele pornografice care sunt și realmente literare își propun să „excite", așa cum cărțile care zugrăvesc o formă extremă de experiență religioasă își propun să „convertească".

3

Două cărți franceze traduse recent în engleză, *Povestea lui O* și *Imaginea*, ilustrează în mod ideal câteva dintre problematicile ridicate de acest subiect al pornografiei ca literatură, subiect foarte puțin explorat de critica anglo-americană.

Povestea lui O de „Pauline Réage" a apărut în 1954 și a devenit imediat faimoasă, parțial datorită patronajului lui Jean Paulhan, care a scris prefața. S-a crezut că Paulhan însuși scrisese cartea – poate datorită precedentului creat de Bataille, care contribuise cu un eseu (semnat cu numele lui) la prima ediție a povestirii sale *Madame Edwarda*, publicată în 1937 sub pseudonimul „Pierre Angélique", și poate și pentru că numele Pauline îl evoca pe cel al lui Paulhan. Dar Paulhan a negat întotdeauna că ar fi fost autorul *Poveștii lui O*, insistând că a fost scrisă de o femeie care nu mai avea nicio altă carte publicată la activ și care trăia în altă parte a Franței, dorind să rămână anonimă. Deși povestea lui Paulhan nu a pus capăt speculațiilor, convingerea că el ar fi fost autorul a pălit treptat. De-a lungul anilor, varii ipoteze ingenioase ce atribuiau cartea altor nume mari ale scenei literare pariziene au luat amploare, iar

Scanned with OKEN Scanner

apoi au pălit. Identitatea reală a lui „Pauline Réage" rămâne unul dintre puținele secrete bine păzite ale literelor contemporane.[14]

Imaginea a fost publicată doi ani mai târziu, în 1956, tot sub pseudonim, de data aceasta „Jean de Berg". Pentru a încâlci misterul, îi era dedicată lui „Pauline Réage", despre care nu se mai știa nimic și care i-a și semnat prefața. (Prefața lui „Réage" este lapidară și nememorabilă; cea semnată de Paulhan este lungă și foarte interesantă.) Dar bârfele din cercurile literare pariziene cu privire la identitatea lui „Jean de Berg" sunt mai convingătoare decât munca detectivistică făcută pe seama lui „Pauline Réage". O ipoteză s-a impus până la urmă, ce o vizează pe soția unui influent romancier mai tânăr.[15]

Nu este greu de înțeles de ce cei suficient de curioși încât să speculeze cu privire la cele două pseudonime au înclinat spre niște nume sonore din comunitatea literară franceză. Căci este aproape de neconceput ca oricare dintre aceste cărți să fie încercarea răzleață a unui amator. Oricât de diferite ar fi una de cealaltă, *Povestea lui O* și *Imaginea* vădesc amândouă o calitate care nu poate fi pusă pur și simplu pe seama abundenței înzestrărilor scriitoricești clasice ale sensibilității, energiei și inteligenței. Aceste daruri, foarte bine puse în evidență, au fost ele însele procesate printr-un dialog al artificiilor. Autoreflexivitatea sumbră a acestor narațiuni nici că ar putea fi mai îndepărtată de lipsa de control și de meșteșug ce e considerată caracteristica expresiei dorinței sexuale obsesive. În ciuda fascinației exercitate de subiectul lor (dacă nu cumva cititorul se deconectează și ajunge să-l considere doar amuzant ori sinistru), ambele narațiuni sunt mai preocupate de „utilizarea" materialului erotic decât de „exprimarea" lui. Și această utilizare este eminamente – alt termen mai bun nu există – literară. Imaginația aflată

---

[14] Abia în anul 1995 a fost (re)cunoscută identitatea autoarei: Anne Cécile Desclos (Dominique Aury) (1907-1998), traducătoare, jurnalistă și editoare la *Nouvelle Revue Française* și la Gallimard. (N. tr.)

[15] Este vorba de scriitoarea, fotografa și actrița Catherine Robbe-Grillet (n. 1930), soția lui Alain Robbe-Grillet (1922-2008). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

în căutarea celor mai nerușinate plăceri din *Povestea lui O* și din *Imaginea* rămâne ferm ancorată în anumite noțiuni privitoare la stoarcerea *formală* a celor mai intense sentimente, la diverse proceduri de explorare exhaustivă a experienței ce țin la fel de mult de literatură și de istoria literară recentă cât de domeniul anistoric al erosului. Și de ce nu ar fi așa? Experiențele nu sunt pornografice; pornografice sunt doar imaginile și reprezentările, în calitate de structuri ale imaginației. De aceea o carte pornografică poate să-i evoce cititorului mai curând alte cărți pornografice, decât acte sexuale nemediate – iar acest lucru nu are loc neapărat în detrimentul excitației lui erotice.

Spre exemplu, *Povestea lui O* face ecou unei vaste literaturi pornografice sau „libertine", în mare parte execrabile, atât franceză, cât și engleză, din secolul al XVIII-lea până astăzi. Referința cea mai evidentă este Sade. Dar nu este vorba aici doar de scrierile lui Sade însuși, ci și de revizitarea lui Sade de către literații francezi după Al Doilea Război Mondial, un gest critic a cărui importanță și influență asupra gustului literar rafinat și asupra actualei direcții a ficțiunii franceze serioase amintește de reevaluarea lui James în Statele Unite după Al Doilea Război Mondial, doar că reevaluarea franceză a durat mai mult și pare să fi prins rădăcini mai profunde. (Bineînțeles, Sade nu a fost niciodată uitat. Flaubert, Baudelaire și majoritatea celorlalte genii radicale ale literaturii franceze de la sfârșitul secolului al XIX-lea l-au citit cu entuziasm. Era unul dintre patronii spirituali ai mișcării suprarealiste și a ocupat un loc important în gândirea lui Breton. Dar discuțiile despre Sade de după 1945 au fost cele care i-au consolidat cu adevărat poziția de sursă inepuizabilă pentru gândirea radicală a condiției umane. Faimosul eseu al lui Beauvoir[16], inepuizabila biografie savantă întreprinsă de Gilbert Lely[17] și textele încă netraduse de Blanchot, Paulhan,

[16] Simone de Beauvoir, „Faut-il brûler Sade?", *Les Temps Modernes*, anul 7, nr. 74, decembrie 1951, p. 1002-1033; nr. 75, ianuarie 1952, p. 1197-1230. (N. tr.)

[17] Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade*, 2 vol., Paris: Gallimard, 1952-1957. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Bataille, Klossowski și Leiris sunt cele mai ilustre documente ale reevaluării postbelice ce a dus la modificarea incredibil de profundă a sensibilității literare franceze. Calitatea și densitatea teoretică a interesului francez față de Sade rămân efectiv de neînțeles pentru intelectualii literari englezi și americani, pentru care Sade este poate o figură exemplară a istoriei psihopatologiei, atât pe plan individual, cât și social, dar nicidecum un „gânditor" serios.)

Dar la baza *Poveștii lui O* nu se află doar Sade ori doar problemele ridicate atât de el, cât și în numele lui. Cartea are rădăcini profunde inclusiv în convențiile romanelor „libertine" ieftine scrise în Franța secolului al XIX-lea, situate în genere într-o Anglie imaginară, populată de aristocrați brutali, cu o dotare sexuală enormă și gusturi violente, în cheie sadomasochistă, pe măsură. Numele celui de-al doilea amant-proprietar al lui O, Sir Stephen, este în mod evident un omagiu adus acestor fantezii istorice; la fel și figura lui Sir Edmond din *Histoire de l'œil*. Și merită insistat asupra faptului că aluzia la un clișeu al pornografiei de cea mai joasă speță se află, în calitate de referință literară, pe picior de egalitate cu decorul anacronic al acțiunii principale, ce iese direct din teatrul sexual al lui Sade. Narațiunea începe la Paris (O se întâlnește cu iubitul ei René și cei doi se plimbă cu mașina), dar mare parte din acțiune se mută apoi pe un tărâm mai puțin plauzibil, însă mai familiar: acel castel izolat în mod foarte convenabil, luxos mobilat și împânzit de servitori, unde se adună o clică de bogătași cărora li se aduc femei ca pe niște sclave, pentru a fi obiectele interschimbabile ale poftei lor sexuale brutale și inventive. Avem parte de bice și lanțuri, măști pe care bărbații le poartă în prezența femeilor, focuri mari arzând în vatră, umilințe sexuale indescriptibile, flagelări și alte tipuri de mutilări fizice mai ingenioase, câteva scene de sex lesbian introduse când excitația provocată de orgiile din sufrageria cea mare începe să se vlăguiască. Pe scurt, romanul este dotat cu cele mai scârțâitoare elemente din repertoriul pornografiei.

Scanned with OKEN Scanner

Putem să luăm în serios toate acestea? Un inventar rudimentar al acțiunii ar putea da impresia că *Povestea lui O* nu este atât pornografie, cât metapornografie, o parodie strălucită. Un argument similar a fost avansat în apărarea lui *Candy*, atunci când a fost publicat aici cu ceva ani în urmă, după o carieră modestă de carte porcoasă mai mult sau mai puțin oficială la Paris. *Candy* nu este o operă pornografică, au afirmat unii, ci o pastișă, o relectură isteață în cheie burlescă a convențiilor narațiunilor pornografice de duzină. Opinia mea este că, oricât de amuzantă ar fi *Candy*, aceasta rămâne pornografie. Căci pornografia nu este o formă care să se poată parodia. Este în natura imaginației pornografice să prefere convențiile gata făcute la nivelul personajelor, decorurilor și acțiunii. Pornografia este un teatru al tipurilor umane, nu al indivizilor. Parodierea pornografiei, în cazul în care valorează ceva, rămâne totuși pornografie. Sade însuși o făcea deseori, inversând ficțiunile moraliste ale lui Richardson în care virtutea feminină triumfă mereu asupra salacității masculine (fie refuzând să i se predea, fie murind după aceea). În cazul *Poveștii lui O*, ar fi mai corect să vorbim de o „utilizare" decât de o parodiere a lui Sade.

Însuși tonul din *Povestea lui O* indică faptul că orice ar putea fi citit în carte într-o cheie parodică sau paseistă – o pornografie mandarină? – este de fapt doar un aspect al narațiunii. (Deși situațiile sexuale ce acoperă tot evantaiul variațiilor dorinței trupești sunt descrise explicit, stilul prozei este mai curând formal și registrul limbajului este unul sobru, aproape cast.) Se folosesc elemente de decor sadian pentru a contura acțiunea, dar firul principal al narațiunii se deosebește în mod fundamental de orice a scris Sade vreodată. În primul rând, indeterminarea și un anume principiu al insațiabilității sunt esențiale în opera lui Sade. *Les Cent Vingt Journées de Sodome*[18] este poate cea mai ambițioasă carte porno-

[18] Marchizul de Sade, *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei sau Școala libertinajului*, introducere de Michel Delon, „Sade filosof" de Jean Deprun, traducere din limba franceză de Tristana Ir, București: Editura Trei, 2005. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

grafică concepută vreodată (în termeni de anvergură), un fel de sumă a imaginației pornografice; extrem de impresionantă și de tulburătoare, chiar și în forma sa trunchiată, deopotrivă narațiune și scenariu, sub care a supraviețuit. (Manuscrisul a fost salvat accidental din Bastilia după ce Sade a fost obligat să-l lase în urmă când a fost transferat în 1789 la Charenton, el crezându-și însă toată viața capodopera distrusă odată cu demolarea închisorii.) Trenul său expres de infamii gonește de-a lungul unor șine nesfârșite, dar drepte. Descrierile sale sunt prea schematice pentru a fi senzuale. Acțiunile ficționale sunt de fapt ilustrațiile unor idei repetate tot mereu. Și totuși, la o privire mai atentă, aceste idei polemice se aseamănă mai curând cu niște principii dramaturgice decât cu o teorie substanțială. Ideile lui Sade – despre persoana ca „lucru" sau ca „obiect", despre trupul ca mașinărie și despre orgie ca inventar al posibilităților, exaltant de imprecise, ale colaborării dintre mai multe mașinării – par concepute în primul rând pentru a permite desfășurarea unui tip de activitate interminabilă și uniformă, lipsită în cele din urmă de afecte. Din contră, *Povestea lui O* are un traseu bine definit; o înlănțuire logică a evenimentelor, spre deosebire de principiul static al catalogului sau enciclopediei la Sade. Acest traseu narativ este sprijinit în mare măsură de faptul că, în majoritatea acțiunii, autorul tolerează măcar un vestigiu al „cuplului" (O și René, O și Sir Stephen) – o unitate de obicei repudiată în literatura pornografică.

Desigur, figura lui O însăși este aparte. Sentimentele ei, indiferent cât de insistent aderă la o singură tematică, nu sunt lipsite de nuanță și sunt minuțios descrise. Deși este pasivă, O nu seamănă cu prostuțele din povestirile lui Sade, care sunt ținute prizoniere în castele retrase pentru a fi chinuite de nobili cruzi și de preoți satanici. Iar O este descrisă și ca fiind activă: literalmente activă, ca în cazul seducției lui Jacqueline, dar, mai important, profund activă în pasivitatea ei. O seamănă doar superficial cu prototipurile sadiene. În cărțile lui Sade nu există conștiință personală, cu excepția

Scanned with OKEN Scanner

celei auctoriale. Însă O posedă o conștiință, din perspectiva căreia este narată povestea sa. (Cu toate că e scrisă la persoana a treia, narațiunea nu se îndepărtează niciodată de punctul de vedere al lui O și nu vădește o cunoaștere mai vastă decât a ei.) Sade își propune să elimine toate asociațiile personale din sexualitate, să reprezinte un tip de raport pur sexual sau impersonal. Dar narațiunea lui „Pauline Réage" o arată pe O reacționând diferit (inclusiv cu iubire) la persoane diferite, mai ales la René, la Sir Stephen, la Jacqueline și la Anne-Marie.

Sade pare să fie mai reprezentativ pentru convențiile majore ale literaturii pornografice. În măsura în care imaginația pornografică are tendința de a interschimba o persoană cu alta și toate persoanele cu obiecte, o caracterizare precum cea a lui O – care descrie o anumită configurație a înțelegerii și voinței sale (la care ea încearcă să renunțe) – nu este funcțională. Pornografia este populată de ființe precum Justine a lui Sade, care nu sunt înzestrate nici cu voință, nici cu inteligență și aparent nici cu memorie. Justine trăiește într-o perpetuă stare de uimire, fără să învețe vreodată ceva din violările șocant de repetitive ale inocenței sale. După fiecare nouă trădare, își reia poziția pentru următoarea rundă, mereu la fel de puțin edificată de experiența avută, gata să se încreadă în următorul libertin iscusit și să-și vadă încrederea răsplătită printr-o nouă sechestrare, aceleași umilințe și aceleași predici blasfematorii de preaslăvire a viciului.

Cel mai adesea, figurile care joacă rolul de obiecte sexuale în pornografie sunt făcute din același aluat ca principalele surse de „umor" din comedii. Justine este precum Candide, care este de asemenea o enigmă, o pagină albă, un veșnic naiv incapabil să învețe ceva din teribilele încercări la care este supus. Structura familiară a comediei, care se bazează pe un personaj aflat în ochiul ciclonului (Buster Keaton fiind un exemplu clasic), își face deseori apariția în pornografie. Personajele din pornografie, precum cele din comedie, sunt văzute din exterior, behaviorist. Prin definiție, ele

Scanned with OKEN Scanner

nu pot fi văzute în adâncime, astfel încât să activeze sentimentele publicului. În cele mai multe comedii, umorul rezidă tocmai în *disparitatea* dintre reacția minimală sau anesteziată și un eveniment formidabil. Pornografia funcționează într-o cheie similară. Tonul impasibil [*deadpan*], reacția derizorie – în ochii cititorului aflat într-o stare de spirit normală – a agenților erotici în fața situațiilor în care se află nu caută să genereze râsul. Caută să genereze o reacție sexuală, inițial voyeuristă, dar care necesită probabil aportul unei identificări directe cu unul dintre participanții la actul sexual. Platitudinea emoțională a pornografiei nu este așadar nici un eșec artistic, nici dovada unei lipse programatice de umanitate. Ea e *necesară* pentru stârnirea unei reacții sexuale. Doar în absența unor emoții formulate explicit poate cititorul de pornografie să-și asigure un spațiu pentru propriile sale reacții. Când evenimentul povestit vine deja agrementat cu sentimentele fățișe ale autorului, care ar putea să-l miște pe cititor, devine mai greu ca evenimentul însuși să stârnească reacții.[19]

Comedia mută oferă multe ilustrații ale modului în care principiul formal al agitației continue și al mișcării perpetue (*slapstick*) și cel al *deadpan*-ului converg de fapt către același scop – o anesteziere sau o neutralizare ori o distanțare a emoțiilor publicului, a abilității sale de a relaționa „omenește" și de a emite judecăți morale asupra unor situații de violență. Același principiu e pus în practică în pornografie. Nu înseamnă că personajele din pornografie nu pot avea nicio emoție. Ele pot prea bine. Dar principiile reacției pasive și

[19] Acest lucru este foarte clar în cazul cărților lui Genet, care, în ciuda descrierilor explicite ale experiențelor sexuale relatate, nu sunt excitante pentru majoritatea cititorilor. Ceea ce cititorul știe (și Genet a spus-o de nenumărate ori) este că Genet însuși era excitat când scria *Miracle de la rose*, *Notre-Dame des Fleurs* etc. Cititorul stabilește un contact intens și tulburător cu excitația erotică a lui Genet, care constituie energia ce propulsează aceste narațiuni încărcate de metafore; dar, în același timp, excitația autorului o blochează pe cea a cititorului. Genet avea perfectă dreptate când spunea că scrierile sale nu sunt pornografice.

Scanned with OKEN Scanner

agitației frenetice duc la autoanularea climatului emoțional, astfel încât tonul dominant al pornografiei este insensibil, lipsit de emoții.

Totuși, se pot distinge diverse grade ale insensibilității. Justine este stereotipul obiectului sexual (invariabil de sex feminin, întrucât cea mai mare parte a pornografiei este scrisă de bărbați sau dintr-o perspectivă masculină stereotipă): o victimă dezorientată, a cărei conștiință rămâne nealterată în urma experiențelor avute. Dar O este o adeptă; indiferent de suferința și de frica pe care va trebui să le îndure, este recunoscătoare oricărei oportunități de a fi inițiată într-un mister. Acest mister este pierderea sinelui. O învață, suferă, se schimbă. Pas cu pas, devine din ce în ce mai mult ea însăși, un proces ce este aidoma despuierii de sine. În viziunea asupra lumii prezentată în *Povestea lui O*, binele suprem constă în transcenderea personalității. Traseul narațiunii nu e o linie orizontală, ci un fel de ascensiune prin degradare. O nu doar că ajunge să se identifice întru totul cu disponibilitatea ei sexuală, dar vrea chiar să atingă perfecțiunea transformării în obiect. Condiția ei, dacă poate fi caracterizată drept o formă de dezumanizare, nu trebuie înțeleasă ca o consecință secundară a înrobirii sale de către René, Sir Stephen și ceilalți bărbați din Roissy, ci ca miza situației sale, ceva la care aspiră și, în final, obține. Imaginea supremă a reușitei sale apare în ultima scenă a cărții: O este condusă la o petrecere, mutilată, în lanțuri, de nerecunoscut, costumată (în bufniță) – în mod manifest atât de puțin umană încât niciunul dintre invitați nu se gândește să-i adreseze direct cuvântul.

Căutarea lui O este însumată de litera grăitoare care îi servește drept nume. „O"-ul este imaginea depreciativă a sexului ei, nu a sexului ei individual, ci al femeii; de asemenea, semnifică nimicul. Dar *Povestea lui O* revelează un paradox spiritual, acela al plinătății vidului și al vacuității care este totodată o plenitudine. Puterea cărții rezidă tocmai în angoasa provocată de prezența continuă a acestui paradox. „Pauline Réage" ridică, într-o manieră mult mai organică și mai sofisticată decât o face Sade cu explicațiile

Scanned with OKEN Scanner

și discursurile sale stângace, chestiunea statutului personalității umane înseși. Dar în timp ce Sade este interesat de obliterarea personalității din perspectiva puterii și libertății, autoarea *Poveștii lui O* este interesată de obliterarea personalității din perspectiva fericirii. (Cea mai bună încercare de abordare a acestui subiect în literatura engleză o constituie anumite pasaje din *The Lost Girl*[20] de Lawrence.)

Și totuși, pentru ca paradoxul să capete o reală greutate, cititorul trebuie să cultive o viziune a sexului diferită de cea a celor mai luminați membri ai comunității. Perspectiva dominantă – un amalgam de gândire socială rousseauistă, freudiană și liberală – consideră fenomenul sexului ca o sursă extrem de prețioasă, dar perfect inteligibilă de plăcere emoțională și fizică. Toate complicațiile provin din îndelunga deformare a impulsurilor sexuale impusă de creștinismul occidental, ce le-a cauzat răni adânci aproape tuturor membrilor acestei societăți. În primul rând, vinovăție și anxietate. Apoi, scăderea capacităților sexuale – conducând dacă nu la impotență și la frigiditate, măcar la diminuarea energiei erotice și la reprimarea multor elemente naturale ale apetitului sexual („perversiunile"). În sfârșit, ipocrizia de ochii lumii, care îi face pe oameni să reacționeze în fața plăcerilor sexuale ale altora cu gelozie, fascinație, repulsie și indignare dușmănoasă. Un fenomen precum pornografia decurge din această poluare a sănătății sexuale a culturii noastre.

Nu contest diagnosticul istoric conținut de această narațiune a deformărilor sexualității occidentale. Însă afirmația cea mai răspicată ce mi se pare mie că se degajă din acest ansamblu de opinii complexe, împărtășite de cei mai educați membri ai comunității, e de fapt destul de discutabilă: aceea că, lăsat în pace, apetitul sexual uman este o funcție naturală agreabilă; și că „obscenul" este o

[20] D. H. Lawrence, *Fata pierdută*, traducere din limba engleză și note de Antoaneta Ralian, București: Editura Art, 2012. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

convenție, ficțiunea impusă asupra naturii de o societate convinsă că funcțiile sexuale și, prin extensie, plăcerea sexuală au ceva necurat. Tocmai aceste aserțiuni sunt contestate de tradiția franceză reprezentată de Sade, Lautréamont, Bataille și de autorii *Poveștii lui O* și *Imaginii*. Opera lor sugerează că „obscenul" este o noțiune primară a conștiinței umane, ceva mult mai profund decât contracurentul unei aversiuni față de trup a unei societăți bolnave. Sexualitatea umană este, dincolo de represiunea creștină, un fenomen foarte chestionabil și ține, sau măcar poate să țină, de experiențele mai curând extreme decât obișnuite ale umanității. Oricât de domesticită ar fi, sexualitatea rămâne una dintre forțele demonice ale conștiinței umane – împingându-ne la diferite intervale către dorințe tabu, periculoase, care merg de la impulsul de a săvârși un act de violență subită și arbitrară asupra altei persoane la tânjirea voluptuoasă după extincția propriei conștiințe, după moartea însăși. Chiar și la nivelul simplei senzații fizice sau al stării de spirit, a face dragoste seamănă la fel de mult, dacă nu mai mult, cu a avea un atac epileptic decât cu a lua masa sau a purta o conversație cu cineva. Toată lumea a simțit (măcar în imaginație) magnetismul erotic al cruzimii fizice și ispita erotică exersată de lucruri josnice și respingătoare. Aceste fenomene fac parte din spectrul normal al sexualității și, dacă nu ar fi date laoparte pe motivul că sunt simple aberații nevrotice, imaginea ei de ansamblu ar fi diferită de cea promovată de opinia publică luminată, și mai complexă.

S-ar putea susține în chip plauzibil că există motive întemeiate pentru care întreaga capacitate pentru extazul sexual este inaccesibilă majorității oamenilor – având în vedere că, precum energia nucleară, sexualitatea este ceva ce ar putea să se lase domesticit, dar ar putea la fel de bine să nu se lase. Faptul că puțini sunt cei care își accesează în mod regulat ori măcar ocazional capacitățile sexuale la acest nivel de intensitate tulburător nu înseamnă că această extremă nu este autentică sau că posibilitatea ei nu-i obsedează oricum. (Se poate ca, după sex, religia să fie a doua cea mai

Scanned with OKEN Scanner

veche resursă a omului pentru a atinge culmi nebănuite. Totuși, din multitudinea de credincioși, numărul celor care s-au aventurat foarte departe într-o astfel de stare psihologică este probabil, de asemenea, foarte mic.) S-ar putea susține că există ceva greșit conceput și chiar derutant în capacitatea sexuală umană – ori măcar în cea a omului civilizat. Omul, acest animal bolnav, poartă înăuntrul lui un apetit care-l poate duce la nebunie. Aceasta este perspectiva asupra sexualității – ceva aflat dincolo de bine și de rău, dincolo de iubire, dincolo de rațiune; o sursă de chin cu ajutorul căreia se pot străpunge limitele conștiinței – care alimentează canonul literar francez pe care l-am discutat până acum.

Povestea lui O, cu al său proiect de transcendere totală a personalității, adoptă în totalitate această viziune sumbră și complexă asupra sexualității, atât de îndepărtată de perspectiva optimistă sponsorizată de freudismul american și de cultura liberală. Această femeie desemnată doar prin litera O progresează deopotrivă înspre propria-i extincție ca ființă umană și înspre împlinirea ei ca ființă sexuală. E greu de imaginat cum s-ar putea ști sigur dacă există în mod real, empiric, ceva în „natură" sau în conștiința umană care să admită o astfel de scindare. Dar pare firesc ca posibilitatea acesteia să-l fi bântuit dintotdeauna pe om, el fiind într-atât de obișnuit s-o condamne.

Proiectul lui O îl reproduce, la o altă scară, pe cel îndeplinit de existența literaturii pornografice înseși. Literatura pornografică tocmai asta face, creează o fractură între existența ca ființă umană deplină și existența ca ființă sexuală – în timp ce, în viața obișnuită, o persoană sănătoasă este cea care împiedică formarea unei astfel de fracturi. În mod normal, nu trăim sau nu ne dorim să trăim experiența împlinirii sexuale ca pe ceva distinct sau contrar împlinirii noastre personale. Dar poate că cele două sunt parțial distincte, fie că ne place sau nu acest lucru. Întrucât senzațiile sexuale puternice presupun un nivel obsesiv de concentrare, ele cuprind și experiențe în timpul cărora omul poate simți că-și pierde

Scanned with OKEN Scanner

„sinele". Tipul de literatură care pornește de la Sade, trecând prin suprarealiști, și care ajunge la aceste cărți recente mizează pe un mister de acest soi; îl izolează și îi atrage atenția cititorului asupra lui, invitându-l să participe la el.

Această literatură este în același timp o invocație a celei mai sumbre ipostaze a eroticului și, în anumite cazuri, o exorcizare. Atmosfera evlavioasă, solemnă din *Povestea lui O* este relativ monocordă; o operă pe aceeași temă, o călătorie a înstrăinării sinelui de sine, dar cu o paletă mai largă de stări este filmul lui Buñuel *L'Âge d'or*.[21] Ca formă literară, pornografia lucrează cu două registre – unul echivalent cu tragedia (ca în *Povestea lui O*), în care subiectul-victimă erotic se îndreaptă inexorabil către moarte, și celălalt, echivalent cu comedia (ca în *Imaginea*), în care goana obsesivă după exercițiul sexual este răsplătită printr-o gratificare finală, uniunea cu unicul partener sexual râvnit cu adevărat.

4

Scriitorul care se pricepe mai bine ca oricare altul să redea dimensiunea întunecată a eroticului, mrejele fascinației și umilințelor sale, este Bataille. *Histoire de l'œil* (publicat prima dată în 1928) și *Madame Edwarda*[22] se califică ca texte pornografice în măsura în care tema lor este o aspirație sexuală absolută care anihilează orice considerație a indivizilor ce depășește rolul lor în dramaturgia

---

[21] *Vârsta de aur*, film realizat de Luis Buñuel în 1930 și considerat o capodoperă suprarealistă, a fost interzis până în anul 1981 din cauza conținutului scandalos și ireverențios la adresa moralei burgheze și a catolicismului. (N. tr.)

[22] Din păcate, nu dispunem decât de o singură traducere în engleză pretins completă a lui *Madame Edwarda*, inclusă în *The Olympia Reader*, paginile 662-672, publicată de Grove Press în 1965, dar care nu este de fapt decât jumătatea operei. Doar povestirea [*récit*] este tradusă. Dar *Madame Edwarda* nu este doar o povestire însoțită de o prefață, semnată tot de Bataille. Este o invenție bipartită – eseu și *récit* – și fiecare parte este aproape neinteligibilă în absența celeilalte. [Între timp, a apărut o versiune engleză integrală: Georges Bataille, *My Mother; Madame Edwarda; The Dead Man*, traducere de Austryn Wainhouse, cu eseuri de Yukio Mishima și Ken Hollings, London-New York: Marion Boyars, 1989. (N. tr.)]

Scanned with OKEN Scanner

sexuală, iar îndeplinirea acestei aspirații este descrisă în termeni expliciți. Dar o astfel de caracterizare nu poate să redea calitatea extraordinară a acestor cărți. Căci simpla expunere a organelor și actelor sexuale nu este neapărat obscenă; ea devine astfel atunci când este realizată cu un anumit ton, când îi este conferită o anumită rezonanță morală. De altminteri, numărul scăzut de acte sexuale și de pângăriri cvasisexuale zugrăvite în nuvelele lui Bataille nu poate rivaliza cu interminabila inventivitate mecanicistă din *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei*. Cu toate acestea, fiindcă Bataille poseda un simț al transgresiunii mai fin și mai profund, descrierile lui par cumva mai puternice și mai scandaloase decât cele mai dezlănțuite orgii puse în scenă de Sade.

Un motiv pentru care *Histoire de l'œil* și *Madame Edwarda* lasă o impresie atât de puternică și de tulburătoare este că Bataille a înțeles mai bine decât oricare alt scriitor că, la urma urmelor, esența pornografiei nu este sexul, ci moartea. Nu vreau să sugerez că toate operele pornografice vorbesc direct sau indirect despre moarte. Acest lucru este valabil doar pentru operele care abordează cel mai acut stadiu al tematicii dorinței sexuale: cel al „obscenului". Orice aspirație cu adevărat obscenă tinde către gratificația pe care doar moartea o oferă, ce este ulterioară și superioară celei a erosului. (Un exemplu de operă pornografică al cărei subiect nu este „obscenul" este vesela cronică a insațiabilității sexuale scrisă de Louÿs, *Trois filles de leur mère. Imaginea* este un caz mai complicat. Dacă tranzacțiile enigmatice dintre personaje au o încărcătură obscenă – mai curând ca o premoniție, întrucât obscenul este redus la nivelul unei componente a voyeurismului –, cartea are un final fericit neechivoc, naratorul unindu-și în sfârșit destinul cu cel al lui Claire. Dar *Povestea lui O* urmează linia trasată de Bataille, în ciuda unui șiretlic intelectual la final: cartea se termină în mod ambiguu, sugerând existența a două versiuni ale unui epilog retras ulterior. Într-una dintre ele, O primea permisiunea de a muri din partea lui Sir Stephen, care era pe cale de a o abandona. Deși acest final

Scanned with OKEN Scanner

dublu oglindește în mod satisfăcător incipitul cărții, în care ne sunt date două versiuni „ale aceluiași început", nu cred că acesta poate să atenueze senzația cititorului că O este destinată morții, indiferent de îndoielile pe care le exprimă autorul cu privire la soarta ei.)

Bataille și-a conceput majoritatea cărților, ce constituie muzica de cameră a literaturii pornografice, sub formă de *récit* (uneori însoțit de un eseu). Tema lor comună este propria conștiință a lui Bataille, o conștiință aflată într-o interminabilă stare acută de agonie; într-o epocă mai îndepărtată, o minte la fel de strălucită ar fi scris o teologie a agoniei. Bataille a scris o erotică a agoniei. Dorind să dezvăluie ceva despre sursele autobiografice ale narațiunilor sale, a încorporat în *Histoire de l'œil* niște imagini vii din teribila-i copilărie. (O amintire: tatăl lui nebun, orb și sifilitic, încercând fără succes să urineze.) Timpul a neutralizat aceste amintiri, explică el; după mulți ani, și-au pierdut în mare parte puterea asupra lui și „pot reînvia doar sub o formă desfigurată, greu recognoscibilă, ele căpătând în cursul acestei desfigurări un înțeles obscen". Obscenitatea îi reînvie lui Bataille cele mai dureroase experiențe și, în același timp, marchează o victorie asupra durerii. Obscenul, adică ipostaza extremă a experienței erotice, este rădăcina energiilor vitale. Ființele umane, scrie el în partea eseistică din *Madame Edwarda*, trăiesc numai prin exces. Și plăcerea depinde de „perspectivă", de îmbrățișarea unei stări de deschidere, deschidere atât către moarte, cât și către bucurie. Majoritatea oamenilor încearcă să-și păcălească propriile sentimente; vor să fie receptivi plăcerii, dar să țină „oroarea" la distanță. Acest lucru este prostesc, conform lui Bataille, căci oroarea sporește „atractivitatea" unei experiențe și excită dorința.

Ceea ce Bataille dezvăluie este legătura subterană dintre experiența erotică extremă și moarte. Bataille nu sugerează acest lucru născocind acte sexuale cu consecințe letale, presărându-și astfel narațiunile cu cadavre. (În teribila *Histoire de l'œil*, spre exemplu, o singură persoană moare; și cartea se încheie cu cei trei desfrânați care, după ce s-au dedat destrăbălării în Franța și

Scanned with OKEN Scanner

Spania, își cumpără un iaht în Gibraltar ca să-și continue infamiile prin alte locuri.) Metoda lui, mult mai eficientă, este de a investi fiecare acțiune cu o greutate, o tulburătoare solemnitate ce pare realmente „funestă".

Totuși, în ciuda diferențelor evidente de scară și de finețe a execuției, viziunile lui Sade și Bataille au anumite trăsături comune. Sade, ca și Bataille, nu era atât un senzualist, cât cineva care a nutrit un proiect intelectual: acela de a explora întregul evantai al transgresiunii. De asemenea, cei doi împărtășesc concepția identificării finale dintre sex și moarte. Dar Sade nu ar fi fost niciodată de acord cu Bataille că „esența erotismului este tragică". Se moare frecvent în cărțile lui Sade. Dar aceste morți par mereu ireale. Nu sunt cu nimic mai credibile decât acele mutilări din timpul orgiilor nocturne, de care victimele se vindecă complet a doua zi dimineață cu ajutorul unei alifii miraculoase. Adoptând perspectiva lui Bataille, cititorul nu poate decât să fie luat pe nepregătite de reaua-credință a lui Sade cu privire la moarte. (Desigur, multe cărți pornografice ce sunt mult mai puțin interesante și măiestre decât cele ale lui Sade dau dovadă de aceeași rea-credință.)

Într-adevăr, s-ar putea presupune că repetitivitatea obositoare a cărților lui Sade decurge din incapacitatea imaginației sale de a confrunta scopul ori refugiul inevitabil al oricărei explorări cu adevărat sistematice, întreprinse de imaginația pornografică. Moartea este singurul capăt de drum al odiseei imaginației pornografice atunci când aceasta devine sistematică; adică atunci când se axează asupra plăcerilor transgresiunii, mai curând decât asupra plăcerii în general. Dar cum nu a putut sau nu a vrut să ajungă la acest capăt, Sade s-a împotmolit. Și-a multiplicat și și-a îndesit narațiunile; a repetat până la epuizare permutările și combinațiile orgiastice. Alter egourile sale ficționale întrerup deseori un act de viol sau de sodomie pentru a le livra victimelor cea mai recentă versiune a lungilor sale predici despre adevăratul sens al „Iluminismului" – adevărul neplăcut despre Dumnezeu, societate, natură, individualitate, virtute.

Scanned with OKEN Scanner

Bataille reușește să evite antiidealismul blasfemiilor lui Sade (care perpetuează de fapt idealismul prohibit ce se ascunde în spatele acestor fantezii); blasfemiile sale sunt autonome.

Cărțile lui Sade, echivalentele dramelor muzicale wagneriene în literatura pornografică, nu sunt nici subtile, nici compacte. Bataille își obține efectele prin mijloace mult mai economice: un ansamblu de cameră cu personaje neramplasabile, spre deosebire de multiplicarea operatică a virtuozilor sexuali și a victimelor înnăscute la Sade. Bataille redă negativitățile sale radicale printr-o operație de comprimare extremă. Acest câștig, vizibil la fiecare pagină, îi permite operei sale suple și gândirii sale gnomice să meargă mai departe decât cea a lui Sade. Chiar și în pornografie, mai puțin înseamnă mai mult.

De asemenea, Bataille a oferit soluții remarcabil de originale și de eficiente la eterna problemă a narațiunii pornografice: cea a sfârșitului. Procedura cea mai des întâlnită era aceea a finalului ce nu pretinde a fi rodul vreunei necesități interne. Ca atare, Adorno putea considera lipsa începutului, mijlocului și finalului ca fiind caracteristica distinctivă a pornografiei. Dar Adorno a dat dovadă de lipsă de perspicacitate. Narațiunile pornografice se sfârșesc – e drept că brusc și nemotivat, conform standardelor convenționale ale romanului. Acest lucru nu este însă neapărat criticabil. (Descoperirea, la mijlocul unui roman science-fiction, a unei planete necunoscute poate fi la fel de bruscă și de nemotivată.) Caracterul abrupt, artificialitatea endemică a unor interacțiuni care încep iar și iar, în mod cronic, nu sunt un defect regretabil al narațiunii pornografice pe care ne-am dori să-l eliminăm astfel încât aceste cărți să poată fi considerate literatură. Astfel de trăsături sunt constitutive pentru imaginația sau viziunea lumii care dă naștere pornografiei. Ele oferă adesea finalul potrivit.

Dar nu înseamnă că nu pot exista și alte tipuri de final. În *Histoire de l'œil* și, într-o mai mică măsură, în *Imaginea*, o trăsătură notabilă, dacă e să le considerăm opere de artă, este interesul lor

Scanned with OKEN Scanner

evident pentru niște finaluri mai sistematice și mai riguroase, care rămân totuși în limitele imaginației pornografice – adică nu se lasă seduse de soluțiile specifice ficțiunii mai realiste sau mai puțin abstracte. În linii mari, soluția lor constă în a construi o narațiune ce e de la bun început mai riguros controlată, mai puțin spontană și mai puțin generoasă la nivelul descrierilor.

În *Imaginea*, narațiunea este dominată de o singură metaforă, cea a „imaginii" (deși cititorul nu poate pătrunde întregul înțeles al titlului decât la finalul romanului). Inițial, metafora pare să aibă o singură aplicație clară. „Imaginea" înseamnă un obiect „plan" sau o „suprafață bidimensională" ori o „reflexie pasivă" – toate aplicându-i-se lui Anne, o fată despre care Claire îi spune naratorului s-o folosească potrivit poftelor lui sexuale, ca pe o „sclavă perfectă". Dar cartea este fracturată chiar la mijloc (în secțiunea V a unei cărți scurte, compuse din zece secțiuni) de o scenă enigmatică ce introduce un alt sens posibil al „imaginii". Claire, aflată singură cu naratorul, îi arată un set bizar de fotografii cu Anne în posturi obscene; acestea sunt descrise astfel încât să insinueze un mister în ceea ce era până atunci o situație de o brutală limpezime, deși aparent lipsită de orice motivație. De la această cezură până la finalul cărții, cititorul va trebui simultan să rămână conștient de „obscenitatea" actualei situații ficționale și să intre în rezonanță cu sugestia unei oglindiri oblice sau a unei duplicări a respectivei situații. Va fi eliberat de această povară (a celor două perspective) numai în paginile finale ale cărții, atunci când, așa cum spune titlul ultimei secțiuni, „totul se rezolvă". Naratorul descoperă că Anne nu este o jucărie erotică pe care Claire i-a donat-o fără motiv, ci „imaginea" sau „proiecția" lui Claire, trimisă înainte pentru a-l învăța pe narator cum s-o iubească *pe ea*.

Structura cărții *Histoire de l'œil* este la fel de riguroasă, însă de mai mare anvergură. Ambele romane sunt narate la persoana întâi de un bărbat care face parte dintr-un trio ale cărui interconexiuni sexuale constituie subiectul cărții. Dar cele două narațiuni

Scanned with OKEN Scanner

sunt organizate după niște principii foarte diferite. „Jean de Berg" descrie cum iese la iveală ceva despre care naratorul însuși nu știa nimic; toate fragmentele acțiunii sunt indicii, crâmpeie de probă; și finalul este surprinzător. Bataille descrie o acțiune care este în fond intrapsihică: trei oameni ce împart (în mod pașnic) aceeași fantezie, punerea în practică a unei voințe colective perverse. În *Imaginea*, accentul cade pe comportament, care este opac, inteligibil. Accentul în *Histoire de l'œil* cade în primul rând pe fantezie, iar apoi pe corelația acesteia cu un act „inventat" în mod spontan. Evoluția narațiunii urmează fazele înfăptuirii acestui act. Bataille trasează etapele gratificării obsesiei erotice care se fixează asupra anumitor obiecte obișnuite. Astfel, principiul lui de organizare este unul spațial: o serie de lucruri, aranjate într-o ordine definită, sunt vânate și exploatate în cadrul unui act erotic convulsiv. Jocul obscen sau profanarea acestor obiecte și a oamenilor din vecinătatea lor constituie acțiunea nuvelei. Când ultimul obiect (ochiul) este mistuit într-o transgresiune mai cutezătoare decât toate cele precedente, narațiunea se sfârșește. Povestea nu admite nicio revelație sau surpriză, nicio „cunoaștere" nouă, ci doar intensificarea celor deja știute. Elementele aparent fără legătură sunt de fapt înrudite, căci sunt versiuni ale aceluiași lucru. Oul din primul capitol este pur și simplu cea dintâi versiune a globului ocular care îi este smuls spaniolului în capitolul final.

Fiecare fantezie erotică specifică este în același timp o fantezie generică – aceea a realizării actului „interzis" – care sporește senzația de intensitate sexuală de o insuportabilă febrilitate. Uneori cititorul are impresia că este martorul împlinirii unor pulsiuni depravate și crude; alteori, că asistă la progresul nemilos al negativității. Operele lui Bataille dezvăluie posibilitățile estetice ale pornografiei mai bine decât oricare altele pe care le știu, *Histoire de l'œil* fiind ficțiunea pornografică în proză cea mai desăvârșită estetic dintre toate pe care le-am citit, iar *Madame Edwarda* cea mai originală și mai potentă intelectual.

Scanned with OKEN Scanner

A vorbi de posibilitățile estetice ale pornografiei ca formă artistică și ca formă de gândire poate părea o atitudine insensibilă și grandilocventă, având în vedere viețile profund nefericite pe care le duc de obicei oamenii ce suferă de o permanentă obsesie sexuală. Cu toate acestea, eu susțin că pornografia nu conține doar realitățile coșmarului individual. Oricât de compulsivă și de repetitivă ar fi această formă de imaginație, ea generează totuși o viziune asupra lumii care poate solicita interesul (speculativ, estetic) al celor care nu sunt erotomani. Și, într-adevăr, subiectul de interes îl alcătuiesc tocmai ceea ce catalogăm de obicei cu dispreț drept *limitele* gândirii pornografice.

5

Caracteristicile cele mai pregnante ale tuturor produselor imaginației pornografice sunt energia și absolutismul.

Cărțile desemnate de obicei drept pornografice sunt acelea a căror preocupare principală, exclusivă și dominantă este descrierea „intențiilor" și „activităților" sexuale. Am putea adăuga „sentimentele" sexuale, numai că termenul pare redundant. Sentimentele personajelor concepute de imaginația pornografică sunt mereu ori identice cu „comportamentul" lor, ori într-o fază pregătitoare, aceea a „intenției" pe cale să se prefacă în „comportament" dacă nu întâlnește vreun obstacol fizic. Pornografia apelează la un vocabular sentimental restrâns și rudimentar, total dependent de perspectiva realizării unei acțiuni: sentimente a căror înfăptuire este dezirabilă (pofta sexuală) sau indezirabilă (rușinea, frica, aversiunea). Nu există sentimente gratuite sau nefuncționale, meditații speculative ori descriptive care să fie irelevante pentru acțiunea în curs. Astfel, imaginația pornografică alcătuiește un univers care, indiferent cât de repetitive ar fi incidentele ce se desfășoară în cadrul lui, este neasemuit de economic. Se aplică cele mai stricte criterii de relevanță: totul trebuie să se răsfrângă asupra situației erotice.

Scanned with OKEN Scanner

Universul propus de imaginația pornografică este un univers total. El are puterea de a ingera, de a metamorfoza și de a traduce toate preocupările cu care este alimentat, reducând totul la unica valoare recunoscută, cea a imperativului erotic. Fiecare acțiune este concepută ca un set de *tranzacții* sexuale. Așadar, motivul pentru care pornografia refuză să facă distincții clare între sexe sau să permită vreunei preferințe sau vreunui tabu sexual să dăinuie poate fi explicat din punct de vedere „structural". Bisexualitatea, nerespectarea tabuului incestului și alte caracteristici similare ale narațiunilor pornografice au funcția de a multiplica posibilitățile tranzacționale. În mod ideal, toată lumea ar trebui să poată avea o legătură sexuală cu toată lumea.

Desigur, imaginația pornografică nu este nicidecum singura formă de conștiință care să propună un univers total. Alt exemplu e tipul de imaginație care stă la baza logicii simbolice moderne. În universul total propus de imaginația logicianului, toate afirmațiile pot fi descompuse sau comprimate astfel încât să poată fi redate în coordonatele limbajului logic; acele părți care nu se potrivesc sunt pur și simplu retezate. Pentru a da un alt exemplu, și unele dintre bine-cunoscutele stări ale imaginației religioase operează în același mod canibalic, absorbind toate materialele ce le stau la dispoziție pentru a le translata în fenomene mocnind de polarități religioase (sacru și profan etc.).

Din motive evidente, exemplul din urmă e strâns legat de subiectul de față. Metaforele religioase abundă într-o bună parte din literatura erotică modernă – îndeosebi la Genet – și în anumite opere literare pornografice. *Povestea lui O* face uz intens de metafore religioase în reprezentarea supliciului la care este supusă O. O „dorea să creadă". Condiția ei radicală de servitudine personală totală față de cei ce o folosesc în scopuri sexuale este descrisă în mod repetat drept o modalitate de izbăvire. Se leapădă de propria-i persoană cu angoasă și anxietate; dar după „acel moment, nu au mai existat hiaturi, timpi morți, remisiuni". Deși este limpede că

Scanned with OKEN Scanner

și-a pierdut cu totul libertatea, O a obținut dreptul să participe în ceva ce este descris aproape ca un rit sacramental.

> Cuvântul „desfăcuse" și expresia „a-și desface picioarele" se încărcau, în gura iubitului ei, de atâta tulburare și sim□al puterii, încât nu reușea niciodată să le asculte fără un fel de prosternare interioară, de supunere sacră, ca și cum nu el, ci un zeu ar fi vorbit.[23]

Deși îi e teamă de bici și de alte rele tratamente înainte ca acestea să-i fie aplicate, „odată ce se sfârșeau, era fericită că le-a îndurat, și chiar mai fericită dacă ele fuseseră deosebit de crude și de îndelungate". Biciuirea, marcarea cu fierul înroșit și mutilarea sunt descrise (din punctul *ei* de vedere) ca niște suplicii ritualice menite să pună la încercare credința celui care se inițiază într-o disciplină spirituală ascetică. „Supunerea deplină", pe care i-o cer atât primul iubit, cât și Sir Stephen, ne amintește de supresiunea sinelui ce îi este pretinsă novicelui iezuit sau elevului zen. O este „acea persoană cu mintea vagă care a renunțat la voința proprie pentru a fi complet remodelată", pentru a fi aptă să servească unei voințe mult mai puternice și mai competente decât a ei.

Așa cum era de așteptat, lipsa de ambiguitate a metaforelor religioase din *Povestea lui O* a provocat grile de citire a cărții la fel de lipsite de ambiguitate. Romancierul Mandiargues, a cărui prefață o precedă pe cea a lui Paulhan în traducerea americană, nu ezită să descrie *Povestea lui O* drept o „lucrare mistică" și deci, „strict vorbind, nicidecum o carte erotică". Ceea ce zugrăvește *Povestea lui O* este „o transformare spirituală completă, ceea ce alții ar numi o *asceză*". Dar chestiunea nu e chiar atât de simplă. Mandiargues are dreptate când respinge o analiză psihiatrică a stării de spirit a lui O ce ar reduce subiectul cărții la „masochism", spre exemplu. Așa cum spune Paulhan, „ardoarea eroinei" este total inexplicabilă în termenii psihiatriei convenționale. Faptul că romanul folosește

---

[23] Réage, *Povestea lui O*, p. 49. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

anumite convenții și trucuri ale teatrului sadomasochist se cere de asemenea explicat. Dar altfel Mandiargues comite o greșeală la fel de reductivă și doar ceva mai puțin vulgară. E limpede că vocabularul religios nu constituie singura opțiune alternativă la diagnosticul psihiatric. Dar faptul că ni se oferă doar aceste două explicații la fel de simplificatoare dovedește tenacitatea atitudinii denigratoare la adresa varietății și profunzimii experienței sexuale ce încă domină această cultură, în ciuda noii și mult trâmbițatei sale permisivități.

Eu cred că „Pauline Réage" a scris o carte erotică. În *Povestea lui O*, sugestia că erosul ar fi un sacrament nu este „adevărul" ascuns în spatele sensului literal (erotic) al cărții – în spatele ritualurilor lascive de înrobire și degradare la care este supusă O –, ci mai curând o metaforă a acestora. Ce rost are să folosești cuvinte mai intense, atunci când *sensul* însuși al frazei nu are cum să fie mai intens? Dar, în ciuda opacității experienței concrete pe care o transmite vocabularul religios, resimțită de majoritatea persoanelor educate din zilele noastre, persistă un soi de pietate față de grandoarea emoțiilor care au hrănit acel vocabular. Pentru cei mai mulți oameni, imaginația religioasă este în continuare nu doar prima, ci posibil și singura instanță credibilă a imaginației totale.

Așadar, nu e de mirare că formele noi sau profund restructurate ale imaginației totale care au apărut în ultimul secol – cu precădere cele propuse de artist, de erotoman, de revoluționarul de stânga și de nebun – au apelat în mod compulsiv la prestigiul vocabularului religios. Și experiențele totale, care sunt foarte variate, tind să fie privite sistematic ca simple revitalizări sau translații ale imaginației religioase. Încercarea de a crea un nou mod de a vorbi la cel mai serios, ardent și entuziast nivel, evitând încapsularea religioasă, este una dintre principalele sarcini intelectuale ale viitorului. În situația actuală în care totul, de la *Povestea lui O* la Mao, este reabsorbit de incorigibila longevitate a impulsului religios, toate gândurile și emoțiile sunt devalorizate. (Hegel a făcut probabil cea

Scanned with OKEN Scanner

mai nobilă încercare de a crea un vocabular postreligios, utilizând filozofia, care să dispună de același nivel de pasiune, credibilitate și pertinență emoțională precum vocabularul religios. Dar chiar și cei mai interesanți discipoli ai lui au șubrezit treptat limbajul metareligios abstract în care își scăldase gândirea și s-au concentrat în schimb asupra aplicațiilor sociale și politice specifice ale formei revoluționare a procesului gândirii sale, istoricismul. Eșecul lui Hegel e o gigantică și sufocantă povară ce apasă asupra peisajului intelectual. După el, nimeni nu a mai fost suficient de măreț, de pompos sau de energic pentru a prelua această sarcină.)

Astfel, ne continuăm goana dezorientată prin varietatea prea mare de tipuri de imaginație totală, de ipostaze ale solemnității absolute. Poate cea mai vibrantă coardă spirituală pe care o atinge pornografia în faza ei occidentală „modernă", cea care ne preocupă în textul de față (pornografia în Orient sau în lumea musulmană fiind o chestiune foarte diferită), constă în adânca frustrare a pasiunii și a solemnității umane pe care a generat-o declinul vechii imaginații religioase, cu monopolul ei ferm asupra imaginației totale, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Caracterul rizibil și lipsa de măiestrie a majorității scrierilor, filmelor și picturilor pornografice sunt evidente pentru oricine a fost expus la ele. Însă ceea ce se observă mai rar la produsele tipice ale imaginației pornografice este patosul lor. Cea mai mare parte a pornografiei – iar cărțile discutate aici nu fac excepție – atrage atenția asupra unui subiect mai general decât disfuncția sexuală. Mă refer la eșecul traumatizant al capitalismului de a oferi debușeuri reale pentru eterna predilecție a omului de a nutri ardente obsesii vizionare, eșecul lui de a satisface apetitul pentru moduri exaltate și autotranscendente de a trăi în concentrare și solemnitate. Nevoia ființei umane de a transcende „personalul" este la fel de adâncă ca aceea de a fi o persoană, o individualitate. Dar societatea noastră nu răspunde în mod optim acestei nevoi. Oferă mai curând terminologii demonice în cadrul cărora putem situa această nevoie și cu ajutorul cărora putem iniția

Scanned with OKEN Scanner

acțiuni și construi rituri comportamentale. Avem posibilitatea de a alege între diverse terminologii ale gândirii și acțiunii care nu sunt doar autotranscendente, ci și autodistructive.

6

Dar imaginația pornografică nu trebuie înțeleasă doar ca o formă de absolutism psihic – anumite produse ale ei putând fi privite (dacă se adoptă mai degrabă rolul de cunoscător decât de client) cu o oarecare simpatie, curiozitate intelectuală sau rafinament estetic.

De mai multe ori în cursul acestui eseu, am făcut aluzie la posibilitatea ca imaginația pornografică să spună – chiar dacă sub o formă degradată și deseori irecognoscibilă – ceva care să fie demn de luat în seamă. Am insistat că această formă spectaculos de ticsită a imaginației umane oferă totuși propria-i formă de acces la un soi de adevăr. Acest adevăr – despre sensibilitate, despre sex, despre personalitatea individuală, despre disperare, despre limite – poate fi comunicat atunci când capătă o formă artistică. (Toată lumea a sălășluit, măcar în vis, pe tărâmul imaginației pornografice pentru câteva ore, zile sau pentru perioade mai lungi ale vieții; dar numai rezidenții permanenți creează fetișuri, trofee, artă.) Acest discurs pe care l-am putea numi poezia transgresiunii este și o formă de cunoaștere. Cel care comite o transgresiune nu doar încalcă o regulă. Pătrunde undeva unde ceilalți nu au acces; și cunoaște ceva ce ceilalți nu cunosc.

Pornografia, considerată ca formă artistică sau producătoare de artă a imaginației umane, este o expresie a ceea ce William James numea „mentalitatea morbidă" [*morbid-mindedness*].[24] Dar James avea, fără îndoială, dreptate când definea mentalitatea morbidă inclusiv prin faptul că acoperă „o gamă mai largă de experiențe" decât mentalitatea sănătoasă.

Ce li se poate totuși spune numeroșilor oameni rezonabili și sensibili pe care îi îngrijorează faptul că o întreagă colecție de

[24] William James, *The Varieties of Religious Experience* (1902), Cambridge, Massachusetts-London: Harvard University Press, 1985, p. 136. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

materiale de lectură pornografice sub formă de volume broșate a devenit în ultimii ani atât de ușor accesibilă celor foarte tineri? Un singur lucru: că frica lor este justificată, dar poate că este disproporționată. Nu mă adresez veșnicilor detractori, care consideră că sexul *este* în fond murdar, așadar la fel sunt și cărțile care îl etalează (murdar într-un mod în care un genocid difuzat noapte de noapte la televizor aparent nu este). Mai rămâne o minoritate apreciabilă de oameni care obiectează sau se simt dezgustați de pornografie nu pentru că aceasta li se pare murdară, ci fiindcă știu că poate constitui o cârjă pentru diformitatea psihologică sau o metodă de brutalizare a inocenței morale. Și eu simt o aversiune față de pornografie din aceste motive și mă îngrijorează consecințele accesibilității sale crescânde. Dar nu este această neliniște un pic nelalocul ei? Care este de fapt miza? O îngrijorare cu privire la modurile de utilizare a cunoașterii înseși. Există senzația că *toate* formele de cunoaștere sunt periculoase, motivul fiind că nu toată lumea beneficiază de aceleași condiții de cunoaștere (actuală sau potențială). Poate că cei mai mulți oameni nu au nevoie de „o gamă mai largă de experiențe". S-ar putea ca, în lipsa unei ample și subtile pregătiri psihologice, orice lărgire a orizonturilor experienței și conștiinței să fie distructivă pentru majoritatea dintre noi. Dar atunci trebuie să ne întrebăm ce justifică încrederea nelimitată și nesăbuită pe care o avem în larga accesibilitate a altor tipuri de cunoaștere, consimțământul optimist la transformarea și extinderea capacităților umane cu ajutorul tehnicii. Pornografia este doar unul dintre variile bunuri periculoase care circulă în această societate și, deși respingătoare, se numără printre cele mai puțin letale, cele mai puțin costisitoare în termeni de suferință umană. Pornografia este o regiune a imaginației lipsită de glorie și unanim disprețuită, poate cu excepția unui mic cerc de scriitori și intelectuali din Franța. Statutul ei inferior se află la polul opus față de considerabilul prestigiu spiritual de care se bucură alte lucruri mult mai nocive.

Scanned with OKEN Scanner

În ultimă instanță, locul pe care îl acordăm pornografiei depinde de țelurile pe care ni le fixăm propriei conștiințe, propriei experiențe. Dar poate că lui A *nu*-i convine ca țelul pe care și l-a stabilit pentru conștiința lui să fie adoptat și de B, întrucât consideră că B nu este suficient de calificat, de experimentat sau de subtil. Iar B s-ar putea să fie supărat sau chiar indignat să-l vadă pe A asumându-și niște țeluri pe care el le predică; când A și le însușește, acestea devin prezumțioase sau superficiale. Este posibil ca această neîncredere cronică în capacitățile vecinului – ce sugerează existența unei ierarhii a competențelor în ceea ce privește conștiința umană – să nu poată fi niciodată rezolvată spre mulțumirea tuturor. Și cum s-ar putea întâmpla vreodată acest lucru, cât timp calitatea conștiințelor oamenilor este atât de inegală?

Într-un eseu despre subiect de acum câțiva ani, Paul Goodman a scris: „Întrebarea nu trebuie să vizeze *posibilitatea* pornografiei, ci calitatea ei".[25] Avea perfectă dreptate. Acest gând poate fi aprofundat. Întrebarea nu vizează *posibilitatea* conștiinței și a cunoașterii, ci calitatea conștiinței și a cunoașterii. Lucru care invită la o examinare a calității sau fineții subiectului uman – cel mai problematic standard dintre toate. Nu greșim când afirmăm că cea mare parte dintre membrii acestei societăți care nu sunt nebuni cu acte în regulă sunt, în cel mai bun caz, foști sau potențiali alienați. Dar se așteaptă oare cineva să acționăm conform acestui adevăr ori chiar numai să trăim cu el? Dacă atâția se leagănă pe buza prăpastiei crimei, dezumanizării, aberației sexuale și deznădejdii și ar trebui acționat în consecință, atunci s-ar impune o cenzură mult mai radicală decât cea pe care o propovăduiesc cei mai aprigi inamici ai pornografiei. Fiindcă dacă așa stau lucrurile, nu doar pornografia, ci toate ipostazele serioase ale artei și ale cunoașterii – altfel spus, toate ipostazele adevărului – sunt suspecte și periculoase.

(1967)

[25] Goodman, „Pornography, Art & Censorship", p. 13. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

„A gândi împotrivă-ți”: reflecții despre Cioran

„Ce folos să treci de la o poziție imposibil de apărat la alta, să cauți justificări mereu pe același plan?”

SAMUEL BECKETT

„Din când în când e posibil să nu ai absolut nimic; posibilitatea nimicului.”

JOHN CAGE

În vremurile noastre, orice eveniment de ordin intelectual, artistic sau moral este mistuit într-o îmbrățișare prădătoare a conștiinței: istoricizarea. Orice afirmație sau acțiune poate fi considerată o „evoluție” fatalmente tranzitorie sau, la un nivel inferior, bagatelizată ca simplă „modă”. Mintea umană posedă astăzi, aproape ca pe o a doua natură, o perspectivă asupra propriilor sale realizări care le subminează în mod inevitabil valoarea și pretenția de a deține adevărul. De mai bine de un secol, perspectiva istoricizantă a ocupat miezul abilității noastre de a *înțelege* cel mai mic lucru. Dacă a fost cândva un tic marginal al conștiinței, acum este un gest gigantic, incontrolabil – gestul prin care omul se tratează încontinuu pe sine însuși cu condescendență.

Înțelegem un lucru plasându-l pe acesta într-un continuum temporal multideterminat. Existența nu este altceva decât atingerea precară a relevanței într-un flux profund dinamic de trecut, prezent și viitor. Dar chiar și evenimentele cele mai relevante conțin germenele obsolescenței lor. Astfel, o lucrare izolată este, la urma

urmelor, o contribuție la o operă; detaliile unei vieți sunt parte din istoria acesteia; o poveste de viață individuală este ininteligibilă în lipsa istoriei sociale, economice și culturale; și viața unei societăți este suma „condițiilor sale anterioare". Sensul se pierde în șuvoiul devenirii: ritmul absurd, supradocumentat al apariției și substituirii. Devenirea omului este istoria epuizării posibilităților sale.

Și totuși demonul conștiinței istorice nu poate fi biruit întorcând raza corozivă a privirii istoricizante asupra *lui*. Din păcate, acea succesiune de posibilități epuizate (demascate și discreditate chiar de gândire și de istorie) în care se situează omul astăzi pare să fie mai mult decât o simplă „atitudine" mentală – care ar putea fi suprimată prin refocalizarea minții. Produsul speculațiilor intelectuale și creative din Occidentul ultimilor o sută cincizeci de ani pare a fi, dincolo de orice îndoială, cel mai energic, dens, subtil, realmente interesant și *adevărat* lucru pe care l-a făcut omenirea vreodată. Cu toate acestea, rezultatul incontestabil al acestui geniu este simțământul nostru de a sta în mijlocul ruinelor gândirii și de a le întrezări pe cele ale istoriei și ale omului însuși. (Cogito ergo „bum".) Din ce în ce mai frecvent, cei mai abili gânditori și artiști sunt niște arheologi precoci ai acestor ruine în devenire, diagnosticieni indignați sau stoici ai înfrângerii, coregrafi enigmatici ai mișcărilor spirituale complexe necesare supraviețuirii individului într-o eră a apocalipsei permanente. E posibil ca vremea noilor viziuni colective să se fi încheiat: s-au stabilit deja cele mai strălucitoare, cât și cele mai sumbre, cele mai nesăbuite, cât și cele mai înțelepte. Dar nevoia de îndrumare spirituală individuală nu a părut niciodată mai acută. *Sauve qui peut*.

Bineînțeles, ascensiunea conștiinței istorice este legată de colapsul venerabilului demers de a construi sisteme filozofice, colaps produs cândva la începutul secolului al XIX-lea. Începând cu grecii, filozofia (fie că a fost contopită cu religia sau concepută ca o sapiență alternativă, seculară) a fost, de cele mai multe ori, o viziune colectivă

Scanned with OKEN Scanner

sau suprapersonală. Pe când pretindea că desface variile straturi epistemologice și ontologice a „ceea ce este", filozofia a introdus în chip insinuant un standard futurist al felului în care lucrurile „ar trebui să fie" – sub egida unor noțiuni precum ordinea, armonia, claritatea, inteligibilitatea și coerența. Dar supraviețuirea acestor viziuni colective impersonale depinde de exprimarea lor sub o formă care să admită interpretări și aplicații multiple, astfel încât să nu fie demascate cu ocazia unor evenimente neprevăzute. Renunțând la avantajele mitului, care dezvoltase un regim *narativ* foarte sofisticat pentru a explica schimbarea și paradoxurile conceptuale, filozofia a răspândit un nou regim retoric: abstracțiunea. Filozofia și-a bazat dintotdeauna autoritatea pe acest discurs abstract, atemporal – care are pretenția de a putea descrie „universaliile" neconcrete sau acele forme stabile care proptesc lumea mutabilă. Mai general vorbind, însăși posibilitatea viziunilor obiective și formalizate asupra Ființei și cunoașterii umane propuse de filozofia tradițională depinde de o anumită relație între structurile permanente și schimbarea în experiența umană, unde „natura" e tema principală și schimbarea e recesivă. Dar această relație a fost perturbată – permanent? – în jurul perioadei ce a culminat cu Revoluția Franceză, când în sfârșit „istoria" a ajuns din urmă „natura", iar apoi a condus hotărât cursa.

Din punctul în care istoria a eclipsat natura drept cadru decisiv al experienței umane, omul a început să-și gândească experiența istoric, iar categoriile anistorice tradiționale ale filozofiei au devenit găunoase. Singurul gânditor care s-a ridicat la nivelul acestei incredibile provocări a fost Hegel, care a crezut că poate salva demersul filozofic de la această reorientare radicală a conștiinței umane prezentând filozofia drept nici mai mult, nici mai puțin decât o *istorie* a filozofiei. Și totuși Hegel nu s-a putut împiedica să-și prezinte propriul sistem ca fiind adevărat – adică dincolo de istorie – întrucât încorpora perspectiva istorică. Așadar, în măsura în care sistemul lui Hegel era adevărat, el însemna sfârșitul filozofiei. Doar ultimul sistem filozofic era filozofie, într-o concepție corectă.

Scanned with OKEN Scanner

Până la urmă, „eternul" este restabilit; și istoria se sfârșește (sau se va sfârși). Dar istoria nu s-a oprit. Timpul a demonstrat falimentul sistemului hegelian, dar nu și al metodei sale. (Metoda, răspândindu-se în toate științele umane, a confirmat consolidarea conștiinței istorice și i-a dat un imbold intelectual unic prin amploarea lui.)

După eforturile lui Hegel, această căutare a eternului – cândva un gest atât de seducător și inevitabil al conștiinței – a fost expusă, în tot patosul și infantilitatea ei, drept rădăcina gândirii filozofice. Filozofia a fost redusă la o fantezie desuetă a gândirii, parte din provincialismul spiritului, copilăria omului. Indiferent cât de solid ar fi putut fi argumentul obținut prin convergența unor afirmații filozofice, nu se întrevedea nicio modalitate de a ocoli chestionarea radicală a „valorii" termenilor care compuneau aceste afirmații, nicio modalitate de a remedia profunda pierdere a încrederii în deviza verbală în care aceste argumente filozofice erau tranzacționate. Derutate de ascensiunea unei voințe umane incomparabil mai competente și mai eficiente în a controla, manipula și modifica „natura", tentativele lor de a prescrie remedii etice și politice concrete fiind iremediabil depășite de rapida schimbare istorică a peisajului uman (printre aceste schimbări numărându-se incredibila acumulare de cunoștințe empirice concrete sub formă de cărți și documente tipărite), preceptele filozofiei au ajuns să pară exagerat de supradeterminate. Sau dimpotrivă – rezultatul fiind însă același –, ele par anemice, văduvite de sens.

Supuse atacurilor schimbării la o scară până atunci fără precedent, tradiționalele și tihnitele procedee „abstracte" ale filozofiei au rămas fără obiect; nu mai erau fundamentate de înțelesul conferit de oamenii inteligenți experienței lor. Nici pe post de descriere a Ființei (realitatea, lumea, cosmosul), nici în concepția alternativă (în care Ființa, realitatea, lumea, cosmosul sunt considerate a se afla „în afara" minții) care marchează prima restrângere semnificativă a demersului filozofic la simpla descriere a minții, filozofia nu a mai inspirat multă încredere în capacitatea ei de a-și îndeplini aspirația tradițională: aceea

Scanned with OKEN Scanner

de a oferi modelele formale pentru a *înțelege* orice. În cel mai bun caz, se impunea o restrângere suplimentară sau o relocare a discursului.

Unul dintre răspunsurile la colapsul construcției de sisteme filozofice în secolul al XIX-lea a fost ascensiunea ideologiilor – sisteme de gândire agresiv antifilozofice, ce îmbrăcau forma a varii științe umane „pozitive" sau descriptive. Ne vin imediat în minte exemplele lui Comte, Marx, Freud și ale pionierilor antropologiei, sociologiei și lingvisticii.

Un alt răspuns la această derută a fost apariția unui nou mod de a filozofa: personal (chiar autobiografic), aforistic, liric, antisistematic. Figurile sale de frunte: Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein. Dintre contemporani, Cioran este cel mai distins membru al acestei tradiții.

Punctul de plecare al acestei tradiții postfilozofice de a filozofa este conștiința faptului că formele tradiționale ale discursului filozofic au fost anihilate. Principalele posibilități rămase sunt discursul mutilat, incomplet (aforismul, nota sau însemnarea) și discursul care a îndrăznit să se preschimbe în alte forme (parabola, poemul, povestea filozofică, exegeza critică).

Pare că Cioran a ales forma eseistică. Între 1949 și 1964, au apărut cinci colecții: *Précis de décomposition*[1] (1949), *Syllogismes de l'amertume*[2] (1952), *La Tentation d'exister*[3] (1956), *Histoire et utopie*[4] (1960) și *La Chute dans le temps*[5] (1964). Dar acestea sunt

---

[1] Cioran, *Tratat de descompunere*, ediția a III-a, traducere din franceză, prefață și note de Irina Mavrodin, București: Humanitas, 2002. (N. tr.)

[2] Cioran, *Silogismele amărăciunii*, ediția a III-a, traducere din franceză de Nicolae Bârna, București: Humanitas, 2002. (N. tr.)

[3] Cioran, *Ispita de a exista*, ediția a III-a, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București: Humanitas, 2002. (N. tr.)

[4] Cioran, *Istorie și utopie*, ediția a II-a, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București: Humanitas, 2002. (N. tr.)

[5] Cioran, *Căderea în timp*, ediția a III-a, traducere din franceză de Irina Mavrodin, București: Humanitas, 2003. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

niște eseuri stranii conform standardelor obișnuite: meditative, cu argumentații disjunctive, cu un stil esențialmente aforistic. Recunoaștem în acest scriitor născut în România, care a studiat filozofia la Universitatea din București, a trăit în Paris începând din 1937 și scrie în franceză, maniera convulsivă caracteristică gândirii neofilozofice germane, a cărei deviză este: aforism sau eternitate. (Exemple: aforismele filozofice ale lui Lichtenberg și Novalis; Nietzsche, desigur; pasaje din *Elegiile duineze* ale lui Rilke; și *Considerații despre păcat, suferință, speranță și adevărata cale* de Kafka.)

Metoda de argumentație fragmentară a lui Cioran nu este tipul de scriere aforistică obiectivă al lui La Rochefoucauld sau Gracián, a cărei mișcare intermitentă oglindește aspectele disjunctive ale „lumii", ci funcționează mai curând ca un martor al impasului minții speculative, care tinde către exterior numai pentru a fi oprită de complexitatea propriei sale poziționări. Pentru Cioran, stilul aforistic este nu atât un principiu al realității, cât un principiu al cunoașterii: căci este destinul tuturor ideilor profunde să fie neutralizate rapid de altă idee, pe care ele însele au generat-o implicit.

Sperând încă să inspire ceva care să semene cu prestigiul ei de odinioară, filozofia se angajează acum să aducă dovezi ale propriei sale bune-credințe. Deși prezenta gamă de unelte conceptuale ale filozofiei nu mai are cum să fie considerată ca având un sens în sine, acestea ar putea fi reabilitate de pasiunea gânditorului.

Filozofia este concepută ca sarcina personală a gânditorului. Gândul devine „gândire", iar gândirea – printr-o strângere suplimentară a șurubului – este socotită inutilă dacă nu constituie un act extrem, un risc. Gândirea capătă o funcție de confesiune, de exorcizare: un inventar al celor mai personale exacerbări ale gândirii.

Să remarcăm că primul pas rămâne saltul calitativ cartezian. Existența este definită în continuare ca gândire. Diferența constă în faptul că nu mai e vorba de orice tip de cugetare, ci doar de

Scanned with OKEN Scanner

un anumit tip de gândire *dificilă*. A gândi și a exista nu sunt nici fapte brute, nici daturi logice, ci situații paradoxale, instabile. De aici provine posibilitatea de a elabora un eseu precum cel care dă titlul uneia dintre cărțile lui Cioran și primei colecții în engleză a lucrărilor sale, *Ispita de a exista*. „A exista", spune Cioran în acel eseu, e „o deprindere pe care mai sper, încă, s-o capăt."[6]

Subiectul lui Cioran: starea de intelect pur, de conștiință acordată la cea mai înaltă tonalitate a rafinamentului. Putem încerca să ghicim justificarea finală a scrierilor sale: ceva nu departe de teza a cărei formulare clasică o regăsim în „Despre teatrul de marionete" al lui Kleist. În acel eseu, Kleist spune că, oricât ne-am dori să remediem dezordinea creată de conștiință în armonia naturală a omului, acest lucru nu poate fi realizat printr-o renunțare la conștiință. Nu există cale de întoarcere, de revenire la inocență. Nu avem altă posibilitate decât de a merge până la frontierele gândirii, iar (poate) acolo, într-o stare deplină de autoconștiență, de a redobândi harul și inocența.

Așadar, în scrierile lui Cioran, spiritul este un voyeur.

Dar obiectul lui nu este „lumea". Este el însuși. Cioran este preocupat, la un nivel ce amintește de Beckett, de integritatea absolută a gândirii. Adică de reducerea sau circumscrierea gândirii la gândirea despre gândire. „Se dezrobește doar spiritul care, neîntinat de atingerea cu ființe ori lucruri, își exersează vacuitatea."[7]

Și totuși, de la un capăt la altul, acest act de eviscerare mentală își păstrează ardoarea „faustiană" sau „occidentală". Cioran nu admite posibilitatea ca cineva născut în această cultură să atingă – drept cale de scăpare din capcană – abnegația „orientală" a spiritului. (Să comparăm dorul de Orient, conștient de propria futilitate la

[6] Cioran, *Ispita de a exista*, p. 207. (N. tr.)
[7] *Ibidem*, p. 11. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Cioran, cu nostalgia afirmativă a lui Lévi-Strauss pentru „conștiința neolitică".)

Filozofia devine un calvar al gândirii. Gândire care se devorează pe sine însăși – și continuă neabătută și chiar înflorește, în ciuda (sau poate datorită) acestor acte repetate de autocanibalism. În piesa patimilor gândirii, gânditorul joacă rolul atât al protagonistului, cât și al antagonistului. Este totodată Prometeu în chinuri și vulturul nemilos care îi consumă măruntaiele ce i se regenerează la nesfârșit.

Stări existențiale insuportabile, gânduri inimaginabile alcătuiesc materialul speculativ al lui Cioran. (A gândi împotrivă-ți etc.) Dar acesta vine după Nietzsche, care, cu un secol în urmă, a pus bazele aproape tuturor poziționărilor lui Cioran. O întrebare interesantă: de ce o minte subtilă și pătrunzătoare consimte să spună ceea ce a fost în mare parte deja spus? Pentru a-și apropria realmente acele idei? Deoarece, de vreme ce erau adevărate când au fost formulate, ele au devenit între timp *mai* adevărate?

Oricare ar fi răspunsul, „existența faptică" a lui Nietzsche are consecințe incontestabile pentru Cioran. El trebuie să strângă șurubul, să sporească densitatea argumentului. Să-l facă mai mortifiant. Mai retoric.

În mod tipic, Cioran începe un eseu unde alt autor l-ar încheia. Începe cu concluzia și continuă de acolo.

Felul lui de a scrie este menit cititorilor care îi cunosc într-o oarecare măsură discursul; care au experimentat ei înșiși aceste gânduri vertiginoase. Cioran nu face niciunul dintre eforturile obișnuite de a „convinge", cu înlănțuirile sale de idei de un straniu lirism, cu ironia sa usturătoare, cu grațios formulatele sale aluzii la adresa întregii gândiri europene de la greci încoace. Un argument trebuie „recunoscut" ca atare și fără prea mult ajutor. Bunul gust impune ca gânditorul să ofere numai crâmpeie condensate de calvar intelectual și spiritual. De aici provine tonul lui Cioran – de o imensă demnitate, tenace, câteodată jucăuș, adesea semeț. Dar, în

Scanned with OKEN Scanner

ciuda aparentei aroganțe, la Cioran nu există nimic complezent, poate doar conștiința propriei futilități și atitudinea sa neîndurător de elitistă cu privire la viața spiritului.

Așa cum Nietzsche voia să-și supună voinței solitudinea morală, Cioran vrea să-și supună voinței dificilul. Eseurile sale nu sunt greu de citit, dar argumentul lor moral, ca să zicem așa, constă în permanenta dezvăluire a dificilului. Raționamentul eseului tipic al lui Cioran poate fi descris drept o rețea de propuneri de gândire – alături de surpări ale terenului necesar menținerii unor astfel de idei și, cu atât mai mult, celui necesar „acționării" pe baza acestora. Dând formulări intelectuale complexe unor impasuri intelectuale, Cioran construiește un univers închis – universul dificilului – care este subiectul lirismului său.

Printre scriitorii actuali, Cioran este una dintre mințile cele mai *delicate*, dar totodată de o reală vigoare. Nuanța, ironia și rafinamentul constituie esența gândirii lui. Și totuși, declară în eseul său „Despre o civilizație vlăguită": „Acum ca și atunci, spiritele au nevoie de un adevăr simplu, de un răspuns valabil pentru toate întrebările, de o evanghelie, de un mormânt. Epocile de rafinament ascund în ele un principiu de pieire: nimic mai fragil decât subtilitatea".[8]

Contradictoriu? Nu chiar. Este doar standardul dublu caracteristic filozofiei după destrămarea ei: promovarea unui standard (al sănătății) pentru cultura în ansamblul ei și altul (al ambiției spirituale) pentru filozoful solitar. Primul standard impune ceea ce Nietzsche numea sacrificiul intelectului. Al doilea standard impune sacrificiul sănătății, al fericirii mundane, de multe ori al participării la viața de familie ori al integrării în alte instituții comunitare, poate chiar al sănătății mentale. Aptitudinea filozofului pentru condiția de martir aproape că face parte din codul bunelor maniere propriu

[8] *Ibidem*, p. 33. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

tradiției inaugurate de Kierkegaard și Nietzsche. Și una dintre cele mai frecvente indicații ale bunului său gust ca filozof este un dispreț fățiș față de filozofie. De aici și ideea lui Wittgenstein că filozofia este un fel de boală și că sarcina filozofului este de a studia filozofia precum doctorul studiază malaria, nu pentru a o răspândi, ci pentru a vindeca lumea de ea.

Dar, indiferent dacă diagnosticul acestei comportări este ura de sine a filozofului sau numai o anumită cochetărie a vidului, avem de-a face aici cu ceva mai mult decât inconsistență. În cazul lui Cioran, dezavuările sale ale spiritului nu sunt mai puțin autentice fiindcă sunt formulate de cineva care utilizează în chip atât de intensiv spiritul în cadrul profesiei sale. Să ne gândim la sfaturile înflăcărate dintr-un eseu din 1952, „Scrisoare despre câteva impasuri" – unde Cioran, un scriitor consacrat în Franța, se pune în strania poziție de a-i reproșa unui prieten că este pe cale de a deveni o „dihanie", un autor, și de a-și viola „detașarea, disprețul, tăcerea" descriindu-le într-o carte. Cioran nu afișează o ambivalență facilă la adresa propriei vocații, ci exprimă experiența de sine dureroasă și realmente paradoxală pe care o poate avea un intelect liber atunci când se apucă de scris și dobândește un public. Oricum, a alege pentru sine martiriul și compromisul este un lucru; a sfătui un prieten să facă la fel este cu totul altceva. Și, întrucât pentru Cioran a-și folosi mintea este un martiriu, a și-o folosi în public – mai precis, a fi scriitor – devine un act problematic, oarecum rușinos; și mereu suspect; în ultimă instanță, ceva obscen, la nivel atât social, cât și individual.

Cioran este încă un recrut care se alătură paradei melancolice a intelectualilor europeni răsculați împotriva intelectului – rebeliunea idealismului împotriva „idealismului" – ale cărei figuri majore sunt Nietzsche și Marx. O bună parte din argumentația lui pe această temă nu se deosebește prea mult de ceea ce au spus deja nenumărați poeți și filozofi în ultimele două secole – nemaivorbind de sinistra

Scanned with OKEN Scanner

și traumatica amplificare a acestor acuzații aduse intelectului din retorica și practica fascismului. Dar faptul că un argument important nu este nou nu ne scutește să-l luăm în serios. Și ce ar putea fi mai relevant decât teza, preluată de Cioran, că utilizarea neîngrădită a intelectului este în cele din urmă antisocială, dăunătoare binelui comunității?

În mai multe eseuri, dar mai ales în „Despre o civilizație vlăguită" și în „Mică teorie a destinului", Cioran se plasează cu hotărâre de partea criticilor Iluminismului. „Începând cu secolul Luminilor, Europa nu a contenit să-și submineze idolii în numele ideii de toleranță."[9] Dar acești idoli sau „prejudecățile – ficțiuni organice ale unei civilizații – îi asigură acesteia dăinuirea, îi conservă fizionomia. Ea trebuie să le respecte".[10] Altundeva, în primul dintre eseurile menționate anterior, scrie: „E necesar un minimum de inconștiență, dacă vrem să ne menținem în istorie".[11] În fruntea „răului care macină o civilizație" se află hipertrofierea gândirii înseși, care duce la dispariția aptitudinii pentru „prostie genială, pierdută pe veci, exaltare fecundă, necompromisă de conștiința sfâșiată".[12] Căci orice civilizație „începe să se clatine de îndată ce-și denunță – oricât de timid – erorile ce i-au permis dezvoltarea și strălucirea, de îndată ce pune în discuție adevărurile sale".[13] Și Cioran continuă, într-un mod atât de familiar, să deplângă suprimarea barbarului, a necugetătorului, în Europa. „Decența îi sugrumă toate instinctele"[14], comentează despre englez. La adăpost de greutăți, „apăsat de urât, de plictisul generalizat"[15], europeanul mediu este acum monopolizat

[9] *Ibidem*, p. 28. (N. tr.)
[10] *Ibidem*. (N. tr.)
[11] *Ibidem*, p. 29. (N. tr.)
[12] *Ibidem*, p. 19. (N. tr.)
[13] *Ibidem*, p. 29. (N. tr.)
[14] *Ibidem*, p. 26. (N. tr.)
[15] *Ibidem*, p. 24. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

și obsedat de „idealul *bunăstării* (manie a epocilor crepusculare)".[16] Deja Europa a trecut la „un destin provincial".[17] Noii stăpânitori ai globului sunt popoarele mai puțin civilizate ale Americii și Rusiei și, așteptând pe marginile istoriei, milioanele care alcătuiesc hoardele însetate de sânge din și mai puțin civilizatele „suburbii ale globului", în ale căror mâini stă viitorul.

Mare parte din vechea argumentație este preluată ca atare de Cioran. Uzatul eroism, denunțul spiritului de către spirit ne sunt servite din nou în numele marilor antiteze: inima contra minții, instinctul contra rațiunii. „Prea multă luciditate" duce la pierderea echilibrului. (Acesta fiind unul dintre argumentele din spatele neîncrederii manifestate de Cioran, în „Impasuri" și „Stilul ca aventură", la adresa cărților, comunicării lingvistice, literaturii înseși – cel puțin în vremurile noastre.)

Dar cel puțin una dintre bine cunoscutele antiteze – gândirea contra acțiunii – este șlefuită de Cioran. În „Despre o civilizație vlăguită", acesta adoptă perspectiva standard a romanticilor secolului al XIX-lea și se preocupă mai întâi de toate de impactul pe care îl are exercițiul spiritului asupra capacității de a acționa. „Să acționezi e una; să știi că acționezi – e altceva. Când clarviziunea consacră fapta și o infiltrează, fapta se destramă și împreună cu ea prejudecata, a cărei funcție constă tocmai în a-i subordona, în a-i aservi faptei conștiința."[18] Totuși, în „A gândi împotrivă-ți", antiteza dintre gândire și acțiune este redată într-o manieră mai subtilă și mai originală. Gândirea nu este doar ceea ce împiedică îndeplinirea directă și energică a unei acțiuni. De data aceasta, Cioran este mai preocupat de incursiunile pe care acțiunea le realizează în domeniul gândirii. Subliniind că „sfera conștiinței se

[16] *Ibidem*. (N. tr.)
[17] *Ibidem*. (N. tr.)
[18] *Ibidem*, p. 29. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

îngustează în acțiune"[19], el susține ideea unei „eliberări" de acțiune ca singur mod adevărat de a fi liber.

Chiar și în argumentația relativ simplistă din „Despre o civilizație vlăguită", când Cioran invocă figura tipică a europeanului, „intelectualul obosit", nu o face doar pentru a critica vocația intelectualului, ci și pentru a identifica diferența exactă dintre două stări care trebuie într-adevăr deosebite între ele: cea de civilizație și mutilarea ființei organice, numită uneori tendențios „supracivilizație". Putem să contestăm acest termen, dar condiția există și este galopantă – frecvent întâlnită la intelectualii de profesie, dar nu doar la ei. Și, după cum notează pe bună dreptate Cioran, unul dintre principalele pericole ale stării de supracivilizație constă în faptul că, din curată epuizare și din nevoia neîmplinită de a fi „stimulați", riscăm să cădem înapoi într-o barbarie vulgară și pasivă. Astfel, „cel ce-și demască ficțiunile"[20], căutând orbește luciditatea promovată de cultura liberală modernă, „renunță la mobilurile sale și parcă la sine însuși. Drept urmare, va accepta altele, care îl neagă, pentru că-i sunt străine".[21] Așadar, conchide el, „nicio ființă preocupată de echilibrul ei n-ar trebui să depășească un anumit grad de luciditate și analiză".[22]

Și totuși îndemnul la moderație nu-i limitează la urma urmelor lui Cioran propriul demers. Supraîncărcat de simțământul declinului anunțat și (în opinia lui) ireversibil al civilizației europene, acest gânditor european model pare să se lepede de responsabilitatea față de propria sănătate și cea a societății sale. Cu tot disprețul pe care-l încearcă la adresa condiției devitalizate și a destinului provincial al civilizației al cărei membru este, Cioran este de asemenea un înzestrat poet elegiac al acesteia. Posibil să se numere printre ultimii poeți elegiaci ai apusului „Europei" – ai suferinței europene,

[19] *Ibidem*, p. 10. (N. tr.)
[20] *Ibidem*, p. 29. (N. tr.)
[21] *Ibidem*. (N. tr.)
[22] *Ibidem*. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

ai curajului intelectual european, ai vigorii europene, ai excesului de complexitate european. Și este hotărât, în ceea ce îl privește, să ducă acest demers la bun sfârșit.

Are o singură ambiție: „să fie la înălțimea Incurabilului".[23]

O doctrină a strădaniei intelectuale. „Cum orice formă de viață trădează și denaturează Viața, cel ce trăiește cu adevărat își asumă un maximum de contradicții, se aruncă-n vâltoarea plăcerilor și durerilor..."[24] (Citez din „Ispita de a exista".) Nu există niciun dubiu pentru Cioran că această formă a conștiinței, cea mai ambițioasă dintre toate, deși rămâne mai fidelă Vieții în sens generic și întregii palete de posibilități ale omului, se plătește scump la nivelul existenței cotidiene. În privința acțiunii, ea înseamnă îmbrățișarea frivolității. Frivolitatea nu trebuie văzută ca o frustrare a speranțelor și aspirațiilor noastre, ci ca o poziție avantajoasă și mult râvnită de unde conștiința execută saltul atletic spre propria-și complexitate. La această stare atât de dezirabilă se referă Cioran când scrie: „Frivolitatea este cel mai trudnic lucru din lume"[25], întrucât ea implică să ne „[smulgem] din rădăcini, [...] să devenim, metafizic, străini".[26]

Faptul că Cioran consideră această sarcină atât de formidabilă și de dificilă s-ar putea să demonstreze existența unor rămășițe ireductibile de sănătate în el. S-ar putea să explice, de asemenea, de ce eseul lui „Un popor de singuratici" este, în opinia mea, unul dintre puținele lui texte care se află cu mult dedesubtul standardului său obișnuit de strălucire și perspicacitate. Scriind despre evrei, care „reprezintă existența prin excelență separată"[27] atât la Cioran, cât și la Hegel și la mulți alți scriitori care s-au succedat între cei

[23] *Ibidem*, p. 21. (N. tr.)
[24] *Ibidem*, p. 211. (N. tr.)
[25] *Ibidem*, p. 98. (N. tr.)
[26] *Ibidem*, p. 99. (N. tr.)
[27] *Ibidem*, p. 58. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

doi, Cioran dă dovadă de o uimitoare lipsă de sensibilitate morală față de aspectele contemporane ale tematicii sale. Chiar dacă facem abstracție de Sartre și de tratarea cvasiexhaustivă a aceluiași subiect în *Reflecții asupra chestiunii evreiești*[28], tot nu ne-am putea împiedica să considerăm eseul lui Cioran surprinzător de superficial și de arogant.

Regăsim o dialectică ciudată la Cioran: elemente familiare contopite într-un amestec complex. Pe de-o parte, disprețul tipic romantic și vitalist față de „intelectualitate" și de hipertrofierea spiritului în detrimentul trupului, sentimentelor și capacității de acțiune. De cealaltă parte, o exaltare cât se poate de radicală și de imperioasă a vieții spiritului în detrimentul trupului, sentimentelor și capacității de acțiune.

Modelul cel mai asemănător al acestei atitudini paradoxale față de conștiință este tradiția gnostico-mistică ce descinde, în creștinismul apusean, din Dionisie Areopagitul și din autorul textului *Norul necunoașterii*.

Și ceea ce spune Cioran despre mistic se aplică perfect propriei sale gândiri: „Cel mai adesea, misticul își inventează adversarii, rezultă că gândirea lui afirmă existența celorlalți din interes, că trișează; o strategie, nimic mai mult. Gândirea i se reduce, în ultimă instanță, la o polemică în care-și este interlocutor: se vrea mulțime, devine mulțime, dacă nu altfel, măcar fabricându-și mereu alte chipuri, multiplicându-și fețele: se înrudește prin aceasta cu creatorul său, căruia îi continuă cabotinismul".[29]

În ciuda ironiei din acest pasaj, invidia lui Cioran față de mistic, al cărui demers – acela de a „[căuta] ceea ce scapă ori supraviețuiește erodării experiențelor sale: cenușa veșniciei sub freamătul eului"[30] – se aseamănă atât de mult cu al lui, este sinceră și de netăgăduit. Și

[28] Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris: Gallimard, 1946. (N. tr.)
[29] Cioran, *Ispita de a exista*, p. 141-142. (N. tr.)
[30] *Ibidem*, p. 142. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

totuși, precum maestrul lui, Nietzsche, Cioran rămâne țintuit pe crucea spiritualității ateiste. „Când vom înceta să ne reducem viața secretă la Dumnezeu, vom fi capabili de extaze la fel de eficiente ca ale misticilor și vom putea să biruim țarina fără a mai recurge la cer”[31] este fraza introductivă a ultimului paragraf din eseul „În preajma misticilor”.

În termeni politici, nu putem să-l descriem altfel pe Cioran decât ca pe un conservator. Umanismul liberal pur și simplu nu este o opțiune viabilă sau interesantă pentru el și consideră speranța unei revoluții radicale drept o fază ce trebuie depășită de o minte matură. (Astfel, vorbind despre Rusia în „Mică teorie a destinului”, el remarcă: „Năzuința de a «mântui» lumea este fenomenul morbid al tinereții unui popor”.[32])

Poate merită să amintim că Cioran s-a născut (în 1911) în România, ai cărei distinși intelectuali expatriați au fost aproape în totalitate fie apolitici, fie asumat reacționari; și că singura lui carte, pe lângă cele cinci colecții de eseuri, este o ediție a scrierilor lui Joseph de Maistre (publicată în 1957), căreia i-a scris introducerea și i-a selectat textele.[33] Deși nu dezvoltă niciodată o teologie contrarevoluționară explicită în maniera lui de Maistre, argumentele acestuia par să fie în strânsă legătură cu poziția tacită adoptată de Cioran. Precum de Maistre, Donoso Cortés și, mai recent, Eric Voegelin, Cioran posedă ceea ce – văzută dintr-un singur unghi – ar putea fi descrisă drept o sensibilitate „catolică” de dreapta. Și el privește cu dispreț, ca pe un soi de fanatism copilăros, obiceiul modern de a instiga revoluții împotriva ordinii sociale în numele dreptății, așa cum un cardinal bătrân ar considera activitățile unei bestiale secte milenariste. Putem plasa în aceleași

[31] *Ibidem*, p. 147. (N. tr.)
[32] *Ibidem*, p. 43. (N. tr.)
[33] A mai publicat un eseu despre Machiavelli și unul despre Saint-John Perse – ambele nefiind încă incluse într-o colecție.

Scanned with OKEN Scanner

coordonate descrierea pe care o face Cioran marxismului, „acel păcat din exces de optimism"[34], și poziționarea lui în contra idealurilor Iluminismului de „toleranță" și libertate de gândire. (Poate merită amintit și că Cioran este fiul unui preot greco-ortodox.)

Totuși, deși Cioran are un crez politic recognoscibil – prezent doar la nivel implicit în majoritatea eseurilor sale –, abordarea lui nu are la urma urmelor rădăcini religioase. Oricât ar avea în comun simpatiile sale moral-religioase cu sensibilitatea catolică de dreapta, Cioran însuși, așa cum am spus-o mai devreme, e fidel paradoxurilor unei teologii ateiste. Credința de una singură nu rezolvă nimic, susține el.

Poate că ceea ce-l împiedică pe Cioran să se consacre, chiar sub o formă seculară, teologiei catolice a ordinii sau altor doctrine similare este că înțelege prea bine și împărtășește prea multe dintre presupozițiile spirituale ale mișcării romantice. Oricât de critic ar fi la adresa revoluțiilor de stânga și cu toată postura lui de analist ușor snob care consideră că „revolta se bucură de o cinstire nemeritată"[35], Cioran nu poate să dezavueze lecția conform căreia „aproape toate revelațiile noastre le datorăm frenezie, dezechilibrului nostru împins la paroxism".[36] Astfel, alături de implicațiile conservatoare ale unora dintre eseurile sale, cu tratamentul lor disprețuitor al fenomenologiei dezrădăcinării, trebuie să plasăm și atitudinea pozitiv-ironică exprimată în „A gândi împotrivă-ți", un eseu care se încheie cu admonestarea următoare: „Cum absolutul corespunde unui sens pe care n-am știut să-l cultivăm, să continuăm pe calea răzvrătirii: cu siguranță că ea va sfârși prin a se întoarce împotriva ei înseși, împotriva noastră".[37]

---

[34] Cioran, *Ispita de a exista*, p. 22. (N. tr.)
[35] *Ibidem*, p. 17. (N. tr.)
[36] *Ibidem*, p. 5. (N. tr.)
[37] *Ibidem*, p. 20. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

În mod vizibil, Cioran este incapabil să-și înfrâneze admirația față de tot ceea ce este extravagant, extrem, o încordare a voinței – un exemplu fiind *asceza*, o extravagantă încordare a voinței marilor mistici apuseni. Un altul este concentratul de extremism din experiența marilor nebuni. „Ne tragem vitalitatea din resursele noastre de nebunie”[38], scrie el în „Ispita de a exista”. Cu toate acestea, în eseul despre mistici vorbește de „capacitatea noastră de a ne arunca într-o nebunie *profană*. În necunoscut, vom putea înainta la fel de departe ca sfinții, fără să ne slujim de mijloacele lor. Va fi destul să constrângem rațiunea la o lungă mutenie”.[39]

Ceea ce împiedică poziția lui Cioran să fie cu adevărat conservatoare, în sensul modern al termenului, este faptul că ea este, înainte de toate, o poziție aristocratică. Găsim o ilustrare a resurselor acesteia în eseul său „Dincolo de roman”, în care romanul este acuzat în mod elocvent și convingător de vulgaritate spirituală, din cauza devoțiunii sale la adresa a ceea ce Cioran numește „destinul” (cu ghilimele).

De-a lungul scrierilor lui Cioran, se tot ridică problema *bunului gust spiritual*. Evitarea vulgarității și disoluției sinelui este condiția prealabilă a celor două sarcini anevoioase de a-și menține sinele intact pentru a-l putea afirma pe deplin și, totodată, de a-l transcende. Cioran ajunge să apere autocompătimirea, întrucât persoana care nu se mai poate plânge sau lamenta, negându-și nenorocirile și alungându-le „departe de eul său… încetează să mai comunice cu propria-i viață, pe care o transformă în obiect”.[40] Poate părea revoltător că Cioran încurajează deseori rezistența la tentația vulgară a fericirii, la „fundătura fericirii”.[41] Dar astfel de considerente nu mai par să provină dintr-o afectație nesimțitoare,

[38] *Ibidem*, p. 208. (N. tr.)
[39] *Ibidem*, p. 148. (N. tr.)
[40] *Ibidem*, p. 163. (N. tr.)
[41] *Ibidem*, p. 26. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

odată ce dăm crezare proiectului său imposibil: „să fii de niciunde, când nicio constrângere exterioară nu te obligă la asta... a te smulge lumii – ce trudnică autoabolire!"[42]

Mai realist vorbind, poate cea mai bună soluție ar fi o serie de situații, o viață, un mediu care să-i permită măcar parțial conștiinței intrepide să-și urmeze țelurile. Ne amintim descrierea pe care o face Cioran spaniolilor în „Mică teorie a destinului": „trăiesc într-un soi de asprime melodioasă, de *ușurătate tragică*, ce-i salvează de vulgaritate, de fericire și de reușită".[43]

Desigur, sugerează scrierile lui Cioran, rolul scriitorului nu are mari șanse de a procura acest tip de levier spiritual. În „Foloasele exilului" și în succintul „Demiurgie verbală", el descrie cum vocația literaturii, mai cu seamă cea a poetului, dă naștere unor condiții insurmontabile de inautenticitate. Suferința, atunci când este injectată în literatură, e „o acumulare haotică, o inflație de spaime, de neliniști perimate. Nu poți împrospăta la nesfârșit infernul, a cărui caracteristică e tocmai monotonia..."[44]

Ar fi greu de afirmat că vocația filozofului e mai puțin compromisă. (Asistăm la moartea rațiunii, spune Cioran în „Stilul ca aventură", atât în filozofie, cât și în artă.) Cioran consideră, îmi imaginez, că măcar filozofia menține niște standarde puțin mai înalte de bună-cuviință. Nefiind ispitit de același tip de succes sau de recompense emoționale care se pot revărsa asupra poetului, poate că filozoful e capabil să înțeleagă mai bine și să respecte modestia inexprimabilului.

Când Cioran descrie filozofia lui Nietzsche ca „o sumă de atitudini" – pe care învățații au scrutat-o în căutarea eronată a constantelor pe care filozoful le respinsese – e clar că adoptă standardul nietzschean al criticii „adevărului", ca sistem și consistență.

[42] *Ibidem*, p. 55. (N. tr.)
[43] *Ibidem*, p. 43. (N. tr.)
[44] *Ibidem*, p. 53. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

În „Scrisoare despre câteva impasuri", Cioran vorbește de „[neroziile] inseparabil legate de cultul Adevărului".[45] Implicația, aici și în alte texte, este că adevăratul filozof nu spune „adevărul", ci mai curând ceva necesar sau eliberator. Căci „adevărul" este echivalentul depersonalizării.

Încă o dată, nu putem sublinia îndeajuns filiația dintre Nietzsche și Cioran. Și pentru ambii autori, critica „adevărului" este strâns legată de atitudinea față de „istorie".

Astfel, nu putem pricepe chestionarea de către Nietzsche a valorii adevărului în general și a utilității adevărului istoric în particular fără să fi înțeles legătura dintre cele două noțiuni. Nietzsche nu respinge gândirea istorică pentru că aceasta ar fi neadevărată. Dimpotrivă, ea trebuie respinsă pentru că e adevărată – un adevăr paralizant care trebuie înlăturat pentru a permite o orientare mai cuprinzătoare a conștiinței umane.

Așa cum zice Cioran în „Ispita de a exista": „istoria nu este decât un mod neesențial de a fi, forma cea mai eficientă a infidelității față de noi înșine, un refuz metafizic".[46] Și, în „A gândi împotrivă-ți", numește istoria „agresiune a omului contra lui însuși".[47]

Dacă influența lui Nietzsche se face simțită atât asupra formei gândirii lui Cioran, cât și asupra principalelor lui atitudini, unde acesta se aseamănă cel mai mult cu Nietzsche este la nivelul temperamentului. Temperamentul sau stilul personal pe care îl împarte cu Nietzsche este cel care explică conexiunea dintre materiale atât de disparate precum: accentuarea străduaniei presupuse de o viață spirituală ambițioasă; atingerea autocontrolului prin „gândirea împotriva sinelui"; tematicile nietzscheene recurente ale forței contra slăbiciunii, sănătății contra bolii; utilizarea nemiloasă și uneori chiar stridentă a ironiei (destul de diferită față de dialogul

[45] *Ibidem*, p. 97. (N. tr.)
[46] *Ibidem*, p. 205. (N. tr.)
[47] *Ibidem*, p. 17. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

dialectic cvasisistematic dintre ironie și seriozitate pe care-l regăsim în scrierile lui Kierkegaard); preocuparea pentru lupta împotriva banalității și plictiselii; atitudinea ambivalentă față de vocația poetului; ispita seducătoare, dar mereu refuzată în final, a conștiinței religioase; și, desigur, ostilitatea față de istorie și față de majoritatea aspectelor existenței „moderne".

Dar lui Cioran îi lipsește ceva comparabil cu efortul eroic al lui Nietzsche de a surmonta nihilismul (doctrina eternei reîntoarceri).

Și ceea ce îl deosebește cel mai mult pe Cioran de Nietzsche este faptul că cel dintâi nu se înscrie în continuitatea criticii platonismului a celui din urmă. Având doar dispreț pentru istorie, dar fiind totuși bântuit de chestiunile timpului și mortalității, Nietzsche a refuzat totuși orice ar fi putut evoca retorica formulată de Platon pentru a trece dincolo de timp și de moarte și a muncit din greu pentru a da în vileag ceea ce considera a fi frauda și reaua-credință fundamentală aflate în miezul transcendenței intelectuale platonice. Aparent, Cioran nu s-a lăsat convins de argumentele lui Nietzsche. Toate venerabilele dualități platonice reapar la Cioran ca piese esențiale ale argumentației, folosite cel mult cu o ocazională notă ironică. Avem timpul contra eternității, mintea contra trupului, spiritul contra materiei; dar și mai modernele: viața contra Vieții și ființa contra existenței. E greu de tranșat cu câtă seriozitate sunt formulate aceste dualități.

Am putea oare să considerăm mașinăria platonică din gândirea lui Cioran drept un cod estetic? Ori, alternativ, un soi de terapie morală? Dar critica lui Nietzsche la adresa platonismului ar rămâne în orice caz valabilă și, deocamdată, fără răspuns.

Singura figură a lumii literare anglo-americane care să fi întreprins un demers teoretic comparabil cu cel al lui Cioran, la nivelul puterii și amplorii intelectuale, este John Cage.

Cage, care e la rândul lui un gânditor din tradiția post- și antifilozofică a discursului fragmentar, aforistic, împarte cu Cioran

Scanned with OKEN Scanner

repulsia față de „psihologie" și „istorie", dar și angajamentul în favoarea unei reevaluări radicale a valorilor. Dar, deși este comparabilă la nivelul anvergurii, intereselor și energiei cu cea a lui Cioran, gândirea lui Cage se află de cele mai multe ori într-un contrast izbitor cu aceasta. Având un temperament aflat probabil la polul opus față de al lui Cioran, Cage concepe o lume în care majoritatea problemelor și răspunderilor pe care celălalt și le asumă pur și simplu nu există. Universul discursiv al lui Cioran este populat cu temele bolii (individuale și sociale), impasului, suferinței, mortalității. Eseurile sale propun un diagnostic și, dacă nu o terapie în toată puterea cuvântului, măcar un manual de bun gust spiritual care să ne ajute să rezistăm transformării vieților noastre în obiecte, în lucruri. Universul discursiv al lui Cage – la fel de radical și de ambițios din punct de vedere spiritual ca și cel al lui Cioran – respinge aceste teme.

Prin contrast cu elitismul mereu activ al lui Cioran, Cage concepe o lume a spiritului pe deplin democratică, o lume a „activității naturale" în care „se subînțelege că totul este curat: nu există mizerie". Prin contrast cu standardele baroce ale lui Cioran în materie de bun și prost gust la nivel intelectual și moral, Cage susține că nu există bun și prost gust. Prin contrast cu viziunea lui Cioran despre greșeală, declin și izbăvire (ori măcar posibilitatea ei), Cage înaintează posibilitatea perenă a comportamentului fără greș, dacă i-am permite numai să fie astfel. „Greșeala este o ficțiune, nu o realitate faptică. Muzica fără greșeală se scrie prin suspendarea gândurilor privitoare la cauză și efect. Orice alt tip de muzică conține greșeli. Cu alte cuvinte, nu există prăpastie între spirit și materie."[48] Și altundeva în aceeași carte din care sunt extrase aceste citate, intitulată *Silence*: „Cum să mai vorbim de greșeală din moment ce am hotărât să respingem pe veci psihologizarea?"[49] În locul idealurilor

[48] John Cage, *Silence: Lectures and Writings*; Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 168. (N. tr.)

[49] *Ibidem*, p. 164. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

permanentei adaptabilități și al agilității intelectuale ale lui Cioran (cum să găsești perspectiva justă, locul potrivit pe care să-l ocupi într-o lume perfidă), Cage propune să experimentăm o lume în care nimic nu este preferabil lucrurilor pe care le facem și locurilor unde ne aflăm. „Gândul că cineva ar vrea să fie altundeva", spune el, „este profund iritant. Suntem aici, acum."[50]

Ceea ce devine clar, în contextul acestei comparații, e cât de dedicat este Cioran *voinței* și capacității sale de a transforma lumea. Să-i comparăm atitudinea cu cea a lui Cage când spune: „Dacă îți asumi numai să nu faci nimic, lucrurile se vor transforma de la sine".[51] Cât de diferite pot fi perspectivele ce decurg din aceeași respingere radicală a istoriei devine evident dacă ne gândim întâi la Cioran, apoi la Cage, care scrie: „A fi și a fi prezent. Să fie oare o repetiție? Numai dacă am crede că prezentul ne aparține, dar din moment ce nu avem această impresie, el este liber și noi la fel".[52]

Citindu-l pe Cage, realizăm în ce măsură Cioran rămâne prizonierul premiselor conștiinței istorice; cum reia, fără putință de scăpare, gesturile ei, oricât ar visa la transcenderea lor. Așadar, de nevoie, gândirea lui Cioran se află la jumătatea drumului dintre repetiția angoasată a acestor gesturi și o reală reevaluare a lor. Pentru exemple de reevaluare omogenă, poate că ar trebui să ne uităm în direcția unor gânditori precum Cage, care – dintr-un preaplin de forță sau de insensibilitate spirituală, chestiunea are doar o importanță secundară – sunt capabili să se debaraseze de o parte mult mai mare a angoasei și complexității moștenite de civilizația noastră. Speculațiile acerbe, vibrând de încordare ale lui Cioran rezumă în mod strălucit declinul imperativelor gândirii apusene, dar nu ne oferă nicio consolare în fața acestuia, cu excepția celei, deloc neglijabile, de a înțelege. Scopul lui este de a pune un diagnostic. Pentru a obține consolare, s-ar putea să trebuiască să abandonăm

[50] *Ibidem*, p. 123. (N. tr.)
[51] *Ibidem*, p. 55. (N. tr.)
[52] *Ibidem*, p. 184. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

mândria de a ști atât de mult și de a simți atât de intens – o mândrie mărginită care ne-a costat înfiorător de scump până acum.

Novalis a scris că „filozofia este practic dorul de casă; dorința de a fi pretutindeni acasă". Dacă mintea omenească poate fi pretutindeni acasă, ea trebuie să-și abandoneze în sfârșit mândria „europeană" locală și altceva – ceva ce va părea straniu de fad pe plan emoțional și de simplist pe plan intelectual – trebuie lăsat să pătrundă. „Avem nevoie", spune Cage cu ironia-i mușcătoare, „doar de timpi morți, pe care să-i lăsăm să acționeze în felul magnetic care le este propriu."[53]

(1967)

[53] *Ibidem*, p. 178. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Teatru și film

Să existe oare o prăpastie de netrecut, poate chiar o opoziție, între cele două arte? Există oare ceva cu adevărat „teatral" care diferă în profunzime de altceva cu adevărat „cinematografic"?

Aproape toate vocile susțin că există. Un loc comun în discuțiile pe acest subiect constă în a afirma că teatrul și filmul sunt arte distincte, chiar antitetice, fiecare producându-și propriile standarde de evaluare și propriile canoane formale. Astfel, Erwin Panofsky argumentează, în faimosul său eseu „Stil și mediu în filme"[1] (1934, rescris în 1946), că unul dintre criteriile pentru a evalua un film este eliberarea lui de impuritățile teatralității și că, pentru a vorbi despre film, trebuie definită întâi de toate „esența mediului". În schimb, cei care încearcă să stabilească specificul teatrului, având mai puțină încredere în viitorul artei lor decât cinefilii, adoptă rareori o astfel de linie exclusivistă.

Istoria cinemaului este deseori percepută ca istoria emancipării lui față de modelele teatrale. În primul rând, față de „frontalitatea" teatrală (camera fixă ce imită situația spectatorului unei piese, țintuit în scaunul său), apoi față de jocul actoricesc teatral (gesturi exagerate și inutil de stilizate – inutil, căci actorul poate fi văzut acum „în prim-plan"), apoi față de ornamentele teatrale (o inutilă distanțare emoțională a publicului, ce neglijează oportunitatea de

[1] Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures", in *Film: An Anthology*, ed. Daniel Talbot, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1959, p. 15-32, aici p. 27. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

a-l imersa pe acesta în realitate). Filmele sunt văzute ca progresând de la statismul teatral la fluiditatea cinematografică, de la artificialitatea teatrală la naturalețea și imediatețea cinematografice. Dar această viziune este mult prea simplistă.

O astfel de simplificare dovedește ambiguitatea unghiului de cuprindere a ochiului cinematografic. Deoarece camera *poate fi* folosită pentru a proiecta atât un tip de viziune relativ pasivă, neselectivă, cât și viziunea extrem de selectivă („decupată") cu care filmele sunt în general asociate, cinematografia este deopotrivă un mediu și o artă, în sensul în care poate să încapsuleze oricare dintre artele performative și s-o redea ca transcriere filmică. (Acest aspect „mediatic" sau nonartistic a devenit un procedeu de rutină odată cu ascensiunea televiziunii. În cadrul acesteia, filmele însele devin încă o formă de artă performativă menită să fie transcrisă, miniaturizată pe peliculă.) *Putem* filma o piesă de teatru sau un balet sau o operă sau un eveniment sportiv astfel încât filmul să devină un soi de transparență și nu ne-am înșela spunând că ceea ce vedem este evenimentul filmat. Dar teatrul nu este niciodată un „mediu". Astfel, întrucât putem face un film dintr-o piesă, dar nu și o piesă dintr-un film, cinematografia a avut o legătură timpurie, dar fortuită cu teatrul. Unele dintre primele filme au fost piese de teatru filmate. Duse și Bernhardt au fost captați pe film – naufragiați în timp, absurzi, emoționanți; există un film britanic din 1913 cu Forbes-Robertson jucându-l pe Hamlet[2]; o adaptare germană din 1922 a lui *Othello* cu Emil Jannings în rolul principal.[3] Mai aproape de timpurile noastre, aparatul de filmat a conservat interpretarea lui Helene Weigel în *Mutter Courage* alături de trupa Berliner Ensemble[4], producția Living Theatre[5] *The Brig*

[2] *Hamlet* (1913, regia Hay Plumb). (N. tr.)

[3] *Othello* (1922, regia Dimitri Buchowetzki). (N. tr.)

[4] *Mutter Courage und ihre Kinder* (1961, regia Peter Palitzsch și Manfred Wekwerth). (N. tr.)

[5] Companie de teatru experimental fondată în 1947 la New York de actrița Judith Malina și de pictorul și poetul Julian Beck, considerată cea mai veche de acest gen din Statele Unite. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

(filmată de frații Mekas)[6] și punerea în scenă a lui Peter Brook a piesei lui Weiss *Marat/Sade.*[7]

Dar, încă de la început, chiar și adoptând noțiunea de film ca „mediu" și de aparat de filmat ca instrument de „înregistrare", s-au consemnat și alte evenimente decât cele petrecute pe scenele teatrelor. Precum în cazul fotografiei, unele evenimente înregistrate cu ajutorul imaginilor în mișcare erau puse în scenă, iar altele erau prețuite tocmai pentru că *nu* erau puse în scenă – aparatul de filmat fiind martorul, spectatorul invizibil, invulnerabilul ochi voyeurist. (Poate că evenimentele publice, „știrile" constituie un caz intermediar între pus și nepus în scenă; dar „știrile cinematografice" presupun de obicei o utilizare a filmului în calitate de „mediu".) A crea un *document* cinematografic al unei realități tranzitorii este o concepție foarte străină de mizele artei teatrale. Singura legătură se înfiripă atunci când „evenimentul real" înregistrat se întâmplă să fie o piesă de teatru. În fapt, prima întrebuințare a camerei de filmat a fost pentru a înregistra într-o cheie documentaristă o felie de viață nepusă în scenă; filmele fraților Lumière din anii 1890 ce surprind îmbulzeala pariziană sau newyorkeză precedă orice piesă de teatru filmată.

Cealaltă utilizare paradigmatică nonteatrală a cinemaului, încă din epoca cea mai timpurie a acestuia, ilustrată de mult apreciata operă a lui Méliès, este crearea iluziei, construirea fanteziei. Desigur, Méliès (ca mulți alți regizori care i-au urmat) concepea dreptunghiul ecranului în analogie cu prosceniul teatral. Evenimentele nu doar că erau puse în scenă, dar erau pure invenții: călătorii imposibile, obiecte imaginare, metamorfoze fizice. Dar toate acestea, precum și faptul că Méliès își plasa aparatul în fața acțiunii și aproape că nu îl mișca, nu înseamnă că filmele lui sunt teatrale într-un sens

[6] *The Brig* (1964, regia Jonas Mekas). (N. tr.)

[7] *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade* (1967, regia Peter Brook). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

deranjant. În tratarea persoanelor ca lucruri (ca obiecte fizice) și în prezentarea disjunctivă a spațiului și timpului, filmele lui Méliès sunt eminamente „cinematice" – în măsura în care această expresie are vreun sens.

Chiar dacă opoziția dintre teatru și film nu rezidă, strict vorbind, în materialele reprezentate sau descrise, acest contrast reapare pe un plan mai general.

Voci influente susțin că frontiera dintre cele două este practic una de ordin ontologic. Teatrul mobilizează artificiul, în timp ce cinemaul este dedicat realității, unei realități esențialmente fizice care este „reabilitată" – pentru a prelua termenul percutant al lui Siegfried Kracauer – de aparatul de filmat. Judecata estetică ce decurge din această tentativă de a stabili niște repere cartografice intelectuale în această problemă este că filmele realizate în decoruri reale sunt mai valoroase (i.e. mai filmice) decât cele filmate în studio. Dacă ni-i alegem pe Flaherty, pe cineaștii italieni neorealiști, pe Rouch și mișcarea *cinéma vérité*, pe Marker și pe Ruspoli drept modele, nu putem da dovadă de prea multă indulgență la adresa erei filmelor realizate integral în studio, inaugurată în jurul anului 1920 de *Cabinetul doctorului Caligari*[8] – filme cu decoruri și peisaje ostensibil artificiale –, dar putem aplauda în schimb direcția luată în aceeași perioadă în Suedia, unde numeroase filme cu decoruri naturale foarte elaborate erau filmate în locații reale. Astfel, Panofsky atacă filmul *Cabinetul doctorului Caligari* pe motivul că ar „pre-stiliza realitatea" și îmboldește cinemaul să se aplece asupra „chestiunii manipulării și filmării unei realități nestilizate astfel încât rezultatul să nu fie lipsit de stil".[9]

---

[8] *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, regia Robert Wiene) este considerat filmul care a lansat mișcarea cinematografică supranumită expresionismul german, caracterizată printre altele de folosirea decorurilor într-o cheie foarte artificială și spectaculoasă. (N. tr.)

[9] Panofsky, „Style and Medium", p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu există niciun motiv pentru a insista asupra unui model unic pentru cinema. Merită remarcat că vârful realismului cinematografic, care acordă maximul de prestigiu „realității nestilizate", promovează pe ascuns o rigidă poziționare politico-morală. S-a proclamat un pic prea des că filmul este arta democratică prin excelență, arta preeminentă a societății de masă. Odată ce luăm în serios această descriere, tindem (precum Panofsky și Kracauer) să vrem ca filmele să-și reflecte mereu originile sub o formă artistică vulgară, să rămână fidele vastului și frustului lor public. Aici fuzionează o orientare vag marxistă și un principiu fundamental al romantismului. Cinematografia, o artă deopotrivă înaltă și populară, este erijată drept artă a autenticului. Prin contrast, teatrul implică deghizare, șiretlic, minciună. Exală un iz de gust aristocratic și de societate de clasă. Dincolo de acuzațiile de „teatralitate" lansate la adresa decorurilor artificiale din *Cabinetul doctorului Caligari*, a costumelor excentrice și a jocului stilizat din *Nana* de Renoir[10], a verbozității lui *Gertrud* de Dreyer[11], stă presupunerea că aceste filme sunt inautentice, că exhibă o sensibilitate deopotrivă pretențioasă și reacționară care nu a știut să țină pasul cu sensibilitatea democratică, mai mundană, a vieții moderne.

În orice caz, fie că-l considerăm sau nu un defect estetic, de la caz la caz, aerul „sintetic" al anumitor filme nu este neapărat echivalent cu un teatralism deplasat. Încă de la începuturile istoriei filmului, diverși pictori și sculptori au susținut că viitorul cinematografiei stă în artificiu, în construct. Nu narațiunea figurativă sau povestirea de orice fel (fie ea în vână realistă sau „suprarealistă"), ci abstracția ar fi constituit adevăratul destin al filmului. Astfel, în

[10] Film mut din 1926, în regia lui Jean Renoir, bazat pe romanul lui Émile Zola. (N. tr.)

[11] Ultimul film (1964) al regizorului Carl Theodor Dreyer, bazat pe piesa lui Hjalmar Söderberg. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

eseul lui din 1929, „Filmul ca formă pură”[12], Theo van Doesburg vedea filmul ca vehiculul pentru „poezia optică”, „arhitectura dinamică a luminii”, „crearea unui ornament mișcător”. Filmele vor împlini „visul lui Bach de a găsi un echivalent optic pentru structura temporală a compoziției muzicale”. Deși puțini regizori – printre care se numără Robert Breer – mai conservă această concepție despre film, cine i-ar putea contesta valența cinematică?

Ar putea să fie ceva mai străin de natura teatrului decât acest nivel de abstracție? Dar să nu ne grăbim prea tare să răspundem la această întrebare.

Panofsky consideră că diferența dintre teatru și film rezultă din diferența dintre condițiile *formale* ale vizionării unei piese de teatru și cele ale vizionării unui film. „În teatru, spațiul este static, însemnând că atât spațiul reprezentat pe scenă, cât și relația spațială a privitorului cu spectacolul sunt cu desăvârșire fixe”[13], în timp ce în cazul cinemaului „spectatorul ocupă un loc fix, dar doar la nivel fizic, nu și ca subiect al experienței estetice”. În teatru, spectatorul nu-și poate schimba unghiul privirii. În cinema, spectatorul este „din punct de vedere estetic [...] în permanentă mișcare, întrucât ochii lui se identifică cu obiectivul aparatului de filmat, care își modifică permanent punctul de stație și direcția de deplasare”.[14]

Observația este pertinentă. Dar ea nu justifică o disociere radicală a teatrului și a cinematografiei. Precum mulți alți critici, Panofsky are o concepție „literară” a teatrului. La polul opus față de teatru, conceput în esență ca o formă de literatură dramatizată (texte, cuvinte), stă cinematografia, pe care autorul o socotește în primul rând „o experiență vizuală”. Cinematografia este definită aici pe baza mijloacelor perfecționate în perioada filmului mut.

---

[12] Theo van Doesburg, „Film als reine Gestaltung”, *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, anul 4, nr. 10, 15 mai 1929, p. 241-248. (N. tr.)

[13] Panofsky, „Style and Medium”, p. 18. (N. tr.)

[14] *Ibidem*, p. 19. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Dar majorității celor mai interesante filme actuale nu li s-ar potrivi descrierea de imagini cărora li s-a adăugat dimensiunea sonoră. Iar cele mai incitante realizări în domeniul teatrului sunt opera unor oameni care văd în acest mediu ceva mai mult decât sau ceva diferit față de „piesele" cu care ne-am obișnuit, de la Eschil la Tennessee Williams.

Coerent cu propria-i viziune, Panofsky este la fel de iute să condamne atât infiltrarea teatrului în film, cât și situația inversă. În teatru, spre deosebire de film, „decorul unei scene nu se poate schimba în cursul unui act (poate cu excepția unor elemente minore de tipul răsăritului lunii, acumulării norilor și diverselor împrumuturi ilicite din cinema de tipul panourilor rotative sau fundalurilor pe șine)".[15] Nu doar că Panofsky echivalează teatrul cu piesa de teatru, dar, din standardele estetice pe care le propune în mod tacit, reiese că piesa ideală ar căuta să reproducă condițiile din *Cu ușile închise*[16], iar decorul perfect ar fi ori o sufragerie realistă, ori o scenă goală. Viziunea lui complementară, cu privire la ceea ce este ilegitim în domeniul filmului, este la fel de arbitrară: aici s-ar încadra toate elementele care nu sunt explicit subordonate imaginii, mai precis imaginii *în mișcare*. Astfel, Panofsky afirmă: „Oricând o emoție poetică, o izbucnire muzicală sau o sclipire literară (inclusiv, regret s-o spun, anumite vorbe de duh de-ale lui Groucho Marx) pierd pe deplin contactul cu mișcarea vizibilă, ele îi apare spectatorului vigilent ca fiind nelalocul lor, în sensul cel mai literal al expresiei".[17] În aceste condiții, ce ne facem cu filmele lui Bresson și Godard, cu textele lor meditative și aluzive și cu refuzul lor caracteristic de a fi, înainte de toate, niște experiențe vizuale? Cum explicăm justețea extraordinară a camerei cvasiimobile a lui Ozu?

---

[15] *Ibidem*. (N. tr.)

[16] *Huis clos* este o piesă într-un act scrisă de Jean-Paul Sartre în 1944, celebră pentru replica „L'enfer, c'est les autres", și care se desfășoară în integralitate într-o singură încăpere. (N. tr.)

[17] Panofsky, „Style and Medium", p. 22. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Până la un punct, dogmatismul de care dă dovadă Panofsky când denunță influența teatrului asupra filmelor poate fi explicat prin faptul că prima versiune a eseului său a apărut în 1934 și reflectă fără îndoială experiența recentă a vizionării unui număr deloc neglijabil de filme proaste. Prin comparație cu nivelul pe care cinematografia îl atinsese la finalul anilor 1920, calitatea medie a filmelor a scăzut semnificativ la începutul sonorului. Deși s-au făcut câteva filme curajoase în primii ani ai cinematografiei sonore, declinul generalizat a devenit evident în 1933 sau în 1934. Caracterul de-a dreptul anost al majorității filmelor din acea perioadă nu poate fi explicat doar prin regresiunea la teatralitate. Totuși, e incontestabil faptul că mult mai mulți cineaști au recurs la adaptări teatrale decât o făcuseră în deceniul precedent – filmând succese de scenă precum *Outward Bound*[18], *Rain*[19], *Dinner at Eight*[20], *Blithe Spirit*[21], *Faisons un rêve*[22], *Twentieth Century*[23], *Boudu sauvé des eaux*[24], trilogia lui Pagnol[25], *She Done Him Wrong*[26], *Die Dreigroschenoper*[27], *Anna Christie*[28], *Holiday*[29], *Animal Crackers*[30],

[18] Film (1930) în regia lui Robert Milton, bazat pe piesa lui Sutton Vane. (N. tr.)
[19] Film (1932) în regia lui Lewis Milestone, bazat pe piesa lui John Colton. (N. tr.)
[20] Film (1933) în regia lui George Cukor, bazat pe piesa lui George S. Kaufman și Edna Ferber. (N. tr.)
[21] Film (1945) în regia lui David Lean, bazat pe piesa lui Noël Peirce Coward. (N. tr.)
[22] Film (1936) în regia lui Sacha Guitry, ecranizare a propriei lui piese. (N. tr.)
[23] Film (1934) în regia lui Howard Hawks, bazat pe piesa lui Charles Bruce Millholland. (N. tr.)
[24] Film (1932) în regia lui Jean Renoir, bazat pe piesa lui René Fauchois. (N. tr.)
[25] *Marius* (1931, regia Alexander Korda), *Fanny* (1932, regia Marc Allégret), *César* (1936, regia Marcel Pagnol). (N. tr.)
[26] Film (1933) în regia lui Lowell Sherman, bazat pe piesa lui Mae West. (N. tr.)
[27] Film (1931) în regia lui G. W. Pabst, bazat pe piesa lui Bertolt Brecht și Kurt Weill. (N. tr.)
[28] Film (1930) în regia lui Clarence Brown, bazat pe piesa lui Eugene O'Neill. (N. tr.)
[29] Film (1930) în regia lui Edward H. Griffin (cu un remake în 1938, în regia lui George Cukor), bazat pe piesa lui Philip Barry. (N. tr.)
[30] Film (1930) în regia lui Victor Heerman, bazat pe musicalul fraților Marx. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

The Petrified Forrest[31] și multe, multe altele. Cele mai multe dintre aceste filme sunt neglijabile pe plan artistic; câteva sunt excelente. (Același lucru poate fi spus despre piese, cu toate că nu există vreo corelație directă între meritele filmelor și cele ale textelor dramatice „originale".) Însă calitățile și defectele lor nu pot fi împărțite în elemente cinematografice și elemente teatrale. De obicei, succesul adaptărilor cinematografice ale unor piese de teatru este direct proporțional cu amploarea dislocării și reorganizării acțiunii și cu dezinvoltura cu care este tratat textul rostit pe scenă – așa cum se întâmplă în cazul mai multor adaptări britanice după piese de Wilde și Shaw, al filmelor lui Olivier după Shakespeare (mai ales *Henric al V-lea*) și al lui *Miss Julie*, de Sjöberg. Dar dezaprobarea instinctivă față de filmele care își trădează originile teatrale persistă. (Un exemplu recent: indignarea și ostilitatea cu care a fost primit măiestrul *Gertrud* al lui Dreyer, din cauza fidelității sale evidente față de piesa daneză din 1906 care îi stă la bază, cu ale sale personaje care poartă conversații lungi și destul de formale, cu mișcări minime de cameră și cu majoritatea scenelor filmate la plan mediu.)

În opinia mea, filmele cu dialoguri elaborate sau formale, filmele în care camera este statică sau în care acțiunea se desfășoară în interior nu sunt neapărat teatrale – fie că se inspiră sau nu dintr-o piesă. *Per contra*: faptul că aparatul de filmat trebuie să cutreiere spații întinse face la fel de puțin parte din presupusa esență a cinematografiei ca și regula conform căreia coloana sonoră a unui film trebuie să fie mereu subordonată imaginilor. Deși cea mai mare parte a acțiunii filmului lui Kurosawa *Azilul de noapte* – o transpunere relativ fidelă a piesei lui Gorki – se desfășoară într-o singură cameră încăpătoare, acesta este la fel de cinematografic ca alt film al aceluiași regizor, *Tronul însângerat*, o adaptare foarte liberă și laconică a lui *Macbeth*. Intensitatea claustrofobică din *Les*

[31] Film (1936) în regia lui Archie Mayo, bazat pe piesa lui Robert E. Sherwood. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Enfants terribles [*Copiii teribili*] de Melville este la fel de specific cinematografică precum elanul kinetic din *Căutătorii* de John Ford sau goana trenului din secvența de incipit din *La Bête humaine* [*Bestia umană*] de Renoir.

Teatralitatea unui film devine deranjantă atunci când narațiunea e prea conștientă de sine însăși, iar acest lucru o timorează. Trebuie numai să comparăm *Occupe-toi d'Amélie* [*Stai cu ochii pe Amélie*], al lui Claude Autant-Lara, un exemplu de utilizare strălucită a convențiilor și materialelor teatrului bulevardier într-un cadru cinematografic, cu stângăcia utilizării unor convenții și materiale similare în *La Ronde* de Ophuls.

În cartea lui *Film și teatru* (1936), Allardyce Nicoll susține că diferența dintre cele două arte, ambele fiind forme de dramaturgie, constă în faptul că folosesc tipuri diferite de personaje: „practic toate personajele teatrale reușite sunt tipologii, [în timp ce] în cinema, avem nevoie de individualizare [...] și le conferim figurilor de pe ecran o putere mai mare de a duce o viață independentă".[32] (De altminteri, Panofsky subliniază aceeași diferență, dar inversează termenii, afirmând că natura cinemaului, spre deosebire de cea a teatrului, presupune personaje lipsite de relief sau stereotipice.)

Teza lui Nicoll nu este chiar atât de arbitrară pe cât ar părea la prima vedere. Un fapt puțin adus în discuție privitor la filme este că momentele cele mai percutante pe plan emoțional și plastic, care caracterizează cel mai bine personajele, sunt tocmai acele detalii „irelevante" sau arbitrare. (Un exemplu oarecare: mingea de ping-pong cu care se joacă dascălul în *Shakespeare Wallah*, de Ivory.) Filmele au numai de câștigat de pe urma echivalentului narativ al unei tehnici familiare din pictură și fotografie: descentrarea. Din ea decurge lipsa de omogenitate sau caracterul fragmentar al

[32] Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, New York: Thomas Y. Crowell Company, 1936, p. 165. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

personajelor multor capodopere cinematografice – la aceste trăsături se referă probabil Nicoll prin termenul de „individualizare". Prin contrast, coerența liniară a detaliilor (pușca de pe perete din primul act trebuie descărcată până la finalul celui de-al treilea) este regula teatrului narativ occidental și produce impresia de unitate a personajelor (o unitate care poate echivala cu crearea de „tipologii").

Dar, chiar și cu aceste ajustări, teza lui Nicoll nu rezistă, întrucât se bazează pe ideea că „atunci când mergem la teatru, ne așteptăm să avem parte de teatru și de nimic altceva".[33] Dar ce să fie acest teatru-și-nimic-altceva, dacă nu vechea noțiune de artificiu? (Ca și cum arta ar fi vreodată altceva, anumite forme de artă fiind artificiale, iar altele nu.) Conform lui Nicoll, atunci când intrăm într-o sală de teatru, „«falsitatea» producției teatrale ne este semnalată în toate modurile cu putință, astfel încât suntem pregătiți să nu cerem nimic mai mult decât un adevăr teatral".[34] Situația în cinema nu este deloc aceeași, susține Nicoll. Fiecare membru al publicului de cinema, indiferent de nivelul lui de rafinament, se află în fond în aceeași postură: cu toții credem că aparatul de filmat nu poate să mintă. Așa cum actorul de film și rolul lui sunt unul și același, așa și imaginea nu poate fi disociată de ceea ce se află în imagine. Acceptăm întocmai adevărul vieții pe care ni-l oferă cinemaul.

Dar n-ar putea teatrul să dizolve distincția dintre adevărul artificiului și adevărul vieții? Nu asta încearcă să facă teatrul, conceput ca ritual? Nu este acesta scopul teatrului, în măsura în care este un *schimb* cu publicul? – ceva ce filmele nu vor putea niciodată să fie.

Poate că Panofsky dă dovadă de obtuzitate atunci când denunță influența teatrului asupra filmelor, dar are dreptate când notează că, istoric vorbind, teatrul nu este decât una dintre artele care hrănesc cinematografia. Așa cum remarcă și el, nu degeaba filmele au ajuns

---

[33] *Ibidem*. (N. tr.)
[34] *Ibidem*, p. 167. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

să fie cunoscute de publicul larg drept „fotografii în mișcare" [*moving pictures*] mai curând decât drept „piese fotografice" [*photoplays*] sau „piese pentru ecran" [*screen plays*]. Cinematografia provine mai puțin din teatru, dintr-o artă performativă, dintr-o artă aflată deja în mișcare, decât din formele de artă statice. Panofsky menționează pictura istorică de secol XIX, cărțile poștale sentimentale, muzeele de figuri de ceară à la Madame Tussaud și benzile desenate. Un alt model pe care, în mod surprinzător, autorul omite să-l menționeze sunt utilizările narative timpurii ale fotografiei – cum ar fi albumul de familie. Metodele descriptive și de construcție a scenelor dezvoltate de anumiți romancieri ai secolului al XIX-lea, așa cum remarcă Eisenstein în strălucitul său eseu despre Dickens[35], au constituit alt prototip pentru cinematografie.

Un lucru e cert: filmele sunt imagini (de obicei fotografii) care se mișcă. Dar unitatea cinematografică distinctă nu este imaginea, ci principiul legăturii dintre imagini: relația unui cadru atât cu cel precedent, cât și cu următorul. Nu există un mod tipic „cinematografic" de a lega imaginile între ele, care să se deosebească de unul „teatral".

Dacă există într-adevăr o diferență ireductibilă între teatru și cinema, s-ar putea să fie următoarea. Teatrul se reduce la o utilizare logică sau *continuă* a spațiului. Filmul (datorită montajului, se înțelege, datorită succesiunii de cadre – cadrul fiind unitatea de bază a construcției filmice) permite o utilizare alogică sau *discontinuă* a spațiului.

La teatru, actorii sunt fie pe scenă, fie în culise. Atunci când sunt pe scenă, sunt mereu vizibili sau vizualizabili, unii alături de ceilalți. În cinema, o astfel de relație poate să nu fie vizibilă ori măcar vizualizabilă. (Un exemplu: ultimul cadru din *Umbrele strămoșilor uitați* de Paradjanov.) Li se reproșează teatralitatea acelor filme care par să privilegieze continuitatea spațială, precum

[35] Sergei Eisenstein, „Dickens, Griffith, and the Film Today" (1944), in *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. și trad. Jay Leyda, New York-London: Harcourt Brace Jovanovich, 1949, p. 195-255. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

virtuozul *Funia* al lui Hitchcock sau *Gertrud*, cu al său anacronism cutezător. Dar o analiză mai detaliată a ambelor filme ar demonstra cât de complex este modul lor de tratare a spațiului. Cadrele lungi pe care le întâlnim din ce în ce mai frecvent în filmul sonor nu sunt, în sine, nici mai mult, nici mai puțin cinematografice decât cadrele scurte caracteristice filmelor mute.

Așadar, calitatea cinematografică nu stă în fluiditatea mișcării camerei sau în simpla frecvență de alternare a cadrelor. Rezidă însă în rânduirea imaginilor de pe ecran și (mai nou) a sunetelor. Méliès, spre exemplu, deși nu a depășit poziția statică a camerei, avea o concepție foarte frapantă asupra modului de a *lega* imaginile cinematografice. A înțeles că montajul oferă un echivalent pentru scamatoria magicianului – statornicind astfel unul dintre aspectele distinctive ale filmului (spre deosebire de teatru), faptul că orice se poate întâmpla, că totul poate fi reprezentat în mod convingător. Cu ajutorul montajului, Méliès prezintă discontinuități care intervin la nivelul substanței fizice și al comportamentului. În filmele lui, discontinuitățile sunt, să spunem, practice, funcționale; ele operează o transformare a realității cotidiene. Dar *re*inventarea continuă a spațiului (ori posibilitatea optării pentru o stare de indeterminare temporală), specifică narațiunii cinematografice, nu depinde doar de capacitatea filmului de a fabrica „viziuni", de a-i arăta spectatorului o lume transfigurată. Chiar și cea mai „realistă" utilizare a aparatului de filmat implică o redare discontinuă a spațiului, în măsura în care orice narațiune filmică are o „sintaxă" compusă din ritmul asocierilor și disjuncțiilor. (Așa cum a scris Cocteau: „Principala mea preocupare într-un film este de a împiedica imaginile să curgă lin, de a le pune în opoziție, de a le ancora și de a le îmbina fără a le estompa relieful".[36] Dar o astfel de concepție a sintaxei filmice nu

[36] Jean Cocteau, *Entretiens autour du cinématographe: Recueillis par André Fraigneau*, Paris: André Bonne, 1951. Versiune engleză: *Cocteau on the Film: A Conversation recorded by André Fraigneau*, traducere de Vera Traill, London: Dennis Dobson, 1954. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

presupune, așa cum susținea Cocteau, respingerea filmelor care sunt „un simplu divertisment, în loc [să fie] un instrument al gândirii".)

În trasarea frontierei dintre teatru și film, chestiunea continuității spațiului pare să fie mai importantă decât contrastul evident dintre teatru ca organizare a mișcării într-un spațiu tridimensional (precum dansul) și filmul ca organizare a unui spațiu plan (precum pictura). Manipularea spațiului și timpului în teatru este pur și simplu mai rudimentară și mai laborioasă decât în cazul filmului. Teatrul nu poate egala ușurința cinemaului de a controla cu exactitudine repetiția imaginilor, de a duplica sau a potrivi cuvântul și imaginea și de a juxtapune și a suprapune imagini. (Cu ajutorul unor tehnici avansate de iluminare și cu o utilizare îndemânatică a unei blende, se poate obține pe scenă un efect de apariție sau dispariție progresivă la începutul, respectiv la finalul unei scene. Dar nicio tehnică teatrală nu poate oferi un echivalent pentru suprapunerea momentană a scenei care se încheie și a celei care urmează să înceapă.)

Uneori, deosebirea dintre teatru și film este identificată la nivelul diferenței dintre textul piesei și scenariul de film. Teatrul a fost descris ca o artă mediată, probabil pentru că, de obicei, constă într-un text dramaturgic preexistent care este mediat de o anume interpretare, ce oferă doar una dintre numeroasele citiri posibile ale piesei. Prin contrast, se consideră că filmul este nemediat – datorită anvergurii și impactului său incontestabil asupra ochiului și datorită faptului că (în cuvintele lui Panofsky) „mediul cinematografic este însăși realitatea fizică"[37] și personajele din filme *„nu au vreo existență estetică în afara actorilor"*.[38] Dar, dintr-o altă perspectivă la fel de validă, filmul este arta mediată, iar teatrul cea nemediată. Vedem cu ochii noștri ce se petrece pe scenă. Pe ecran, vedem ceea ce vede camera.

---

[37] Panofsky, „Style and Medium", p. 31. (N. tr.)
[38] *Ibidem*, p. 28. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

În cinema, narațiunea avansează prin elipse (prin „tăietura de montaj" sau schimbarea cadrului); ochiul aparatului de filmat este o perspectivă omogenă aflată în continuă deplasare. Dar schimbarea cadrului poate să ridice întrebări, cea mai simplă dintre toate fiind: din al *cui* punct de vedere este filmat acest cadru? Și ambiguitatea punctului de vedere, latentă în orice narațiune cinematografică, nu are echivalent în teatru. Într-adevăr, rolul estetic major al *dezorientării* în cinema nu ar trebui subestimat. Câteva exemple: la Busby Berkeley, aparatul de filmat care se retrage dezvăluind, în locul scenei cu un aspect obișnuit, de vreo treizeci de picioare, o scenă de zece ori mai mare; Resnais executând, din punctul de stație al unui personaj X, o mișcare circulară de 360 de grade, camera terminându-și traseul pe fața lui X.

Se pot spune multe și despre faptul că, în existența lui concretă, cinemaul este un *obiect* (un produs chiar), în timp ce teatrul dă naștere unei *reprezentații* [*performance*]. Să fie acesta un aspect important? Într-un fel, nu este. Arta, sub toate formele sale, fie că este vorba de obiecte (precum filmele sau picturile) sau de reprezentații (precum muzica sau teatrul), este în primul rând un act mental, un fapt al conștiinței. Aspectul obiectual al filmului și aspectul performativ al teatrului sunt doar mijloace – mijloacele unei experiențe care nu este doar cea „directă" a evenimentului filmic sau teatral, ci este o experiență care are loc în primul rând „prin intermediul" lui. Fiecare subiect al experienței estetice o modelează pe aceasta în funcție de propria-și identitate. În ceea ce privește experiența *luată izolat*, nu contează prea tare că filmul este identic de la o proiecție la alta, în timp ce reprezentațiile teatrale sunt mereu în schimbare.

Diferența dintre arta ca obiect și arta ca reprezentație stă la baza observației lui Panofsky conform căreia „scenariul, spre deosebire de piesa de teatru, *nu are o existență estetică independentă de reprezentarea lui*"[39], motiv pentru care personajele din filme *sunt* actorii

[39] *Ibidem.* (N. tr.)

care le interpretează. Datorită faptului că fiecare film este un obiect, un întreg imuabil, rolurile din filme sunt identice cu interpretările actorilor; în timp ce în teatru (conceput în Occident ca o totalitate artistică ce este, în general, mai degrabă cumulativă decât organică), numai textul dramatic este „stabil", un obiect (literar) care există în afara oricărei puneri în scenă a acestuia.

Dar aceste calități ale teatrului și filmului nu sunt inalterabile, așa cum pare să creadă Panofsky. De vreme ce filmele nu sunt neapărat concepute pentru a fi proiectate într-o sală de cinema (pot fi destinate unui context de vizionare mai închegată și mai relaxată: în sufragerie, în dormitor sau în spațiile publice, cu proiecția pe fațadele clădirilor, spre exemplu), un film *poate* fi alterat de la o proiecție la alta. Când își realizează copiile filmelor, Harry Smith se asigură că fiecare proiecție va fi un eveniment irepetabil. În mod similar, teatrul nu se reduce la piese preexistente care sunt puse în scenă din nou și din nou, mai bine sau mai prost. În cadrul happeningurilor, spectacolelor de stradă sau de gherilă și altor evenimente teatrale recente, „piesele" sunt identice reprezentațiilor lor, în aceeași manieră în care scenariul este identic filmului produs de pe urma lui.

Totuși, în ciuda acestor evoluții, persistă o diferență majoră. Întrucât filmele sunt obiecte, ele sunt manipulabile și calculabile în cele mai mici detalii. Un film seamănă cu o carte – alt obiect artistic portabil; a face un film, precum a scrie o carte, presupune construcția unui lucru inanimat, ale cărui componente, de la primul până la ultimul, sunt determinate. Într-adevăr, acest caracter determinabil are sau poate lua o formă aproape matematică în filme, așa cum se întâmplă și în muzică. (Un cadru durează un anumit număr de secunde; ca două cadre succesive să „se potrivească", unghiul trebuie modificat cu un anumit număr de grade.) Având în vedere natura determinabilă a rezultatului fixat pe peliculă (indiferent de gradul de intervenție conștientă a regizorului), era inevitabil ca unii cineaști să-și dorească să elaboreze scheme care să-i ajute să-și

Scanned with OKEN Scanner

precizeze intențiile. Așadar, faptul că Busby Berkeley nu a folosit decât o cameră pentru a filma totalitatea impresionantelor sale secvențe de dans nu dovedește nici perversitate, nici primitivism. Fiecare „moment" era conceput pentru a fi filmat dintr-un singur unghi perfect calculat. Lucrând cu un grad mult mai ridicat de reflexivitate a conștiinței artistice decât Berkeley, Bresson a declarat că, în opinia lui, sarcina cineastului este de a găsi unicul mod corect de a realiza fiecare cadru. Conform lui Bresson, nicio imagine nu se justifică în sine, ci doar prin intermediul relației – determinabile cu precizie – pe care o dezvoltă cu imaginile alăturate. Iar în această relație stă „înțelesul" imaginii.

În teatru nu regăsim decât o palidă reflexie a acestor preocupări formale și a acestui grad de responsabilitate estetică a regizorului, care justifică de ce criticii francezi numesc regizorul unui film „autor". Având în vedere faptul că sunt reprezentații, evenimente care se desfășoară mereu în timp real, ceea ce se petrece pe scena teatrului nu poate fi supus unui grad similar de control și nu permite integrarea la fel de exactă a diverselor efecte.

Totuși, ar fi absurd să conchidem că cele mai bune filme sunt acelea care sunt rezultatul celei mai intense planificări din partea regizorului sau cele care concretizează un plan complex (deși s-ar putea ca regizorul să nu fi fost conștient de acest aspect și să fi procedat într-un mod care i s-a părut intuitiv sau instinctiv). Planurile pot avea hibe, pot fi prost concepute sau sterile. Mai mult decât atât, cinematografia permite expresia unui număr considerabil de sensibilități diferite. Una dintre ele dă naștere tipului de artă formalizată la care filmul (spre deosebire de teatru) se adaptează în mod natural. Dar alta a produs un asortiment impresionant de filme „improvizate". (Acestea ar trebui deosebite de opera anumitor regizori, cu precădere Godard, care au devenit fascinați de „aspectul" improvizat al unor filme, mai ales documentare, pe care îl întrebuințează în scopuri formaliste.)

Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, pare evident că cinematografia, nu doar din punctul de vedere al potențialului, ci și prin natura ei, este o artă mai riguroasă decât teatrul. Această capacitate pentru rigoarea formală, combinată cu accesibilitatea pentru publicul larg, i-a conferit cinematografiei ca formă artistică un prestigiu indiscutabil și un nivel ridicat de atractivitate. În ciuda resurselor emoționale extreme ale „teatrului pur", dovedite de trupa Living Theatre a lui Julian Beck și Judith Malina și de Teatrul Laborator al lui Jerzy Grotowski, teatrul ca formă artistică lasă în general impresia că-l așteaptă un viitor problematic.

Atacul de panică nu are cum să constituie singura justificare a atitudinii defensive a teatrului, această artă venerabilă care și-a asumat încă din Antichitate tot felul de sarcini bine determinate – a interpreta ritualuri sacre, a consolida spiritul comunitar, a ghida morala, a provoca descărcarea terapeutică a emoțiilor violente, a conferi un anumit statut social, a da instrucțiuni de ordin practic, a asigura divertisment, a înnobila festivitățile, a submina ordinea stabilită –, în fața cinematografiei, această artă impertinentă, cu publicul ei imens, amorf, pasiv. Dar faptul este incontestabil. Între timp, filmele își mențin ritmul amețitor al evoluției formale. (Putem lua drept exemplu cinematografia comercială europeană, japoneză și americană de la începutul anilor 1960 și analiza cum, în mai puțin de un deceniu, publicul ei s-a familiarizat cu elipticitatea crescândă a narațiunii și vizualizării.)

Dar să luăm seamă: cea mai tânără dintre arte este, de asemenea, cea mai împovărată cu amintiri. Cinematografia este o mașină a timpului. Filmele conservă trecutul, în timp ce teatrul – indiferent cât de devotat rămâne clasicilor, vechilor piese – nu poate decât să „modernizeze". Filmele reînvie falnicii morți; ne prezintă, intacte, spații dispărute sau în ruină; materializează fără urmă de ironie stiluri și mode care ni s-ar părea comice astăzi; cugetă solemn la probleme irelevante sau naive. Specificitatea istorică a realității

Scanned with OKEN Scanner

înregistrate pe peliculă este atât de vie încât practic toate filmele mai vechi de patru sau cinci ani debordează de patos. (Patosul la care mă refer nu este numai cel al fotografiilor vechi, căci înglobează, pe lângă filmele obișnuite, și animațiile și filmele abstracte.) Filmele îmbătrânesc (fiind obiecte), ceea ce nu se întâmplă cu niciun eveniment teatral (acesta fiind mereu nou). În „realitatea" teatrală nu există patosul mortalității, nimic din reacția noastră în fața unei adaptări excelente după Maiakovski nu se compară cu rolul estetic al nostalgiei care ne încearcă când vedem, în 1966, un film de Pudovkin.

Altceva care merită subliniat: față de teatru, inovațiile din domeniul cinematografiei par să fie asimilate într-un mod mai eficient, par mai ușor de comunicat – un motiv printre altele fiind că filmele noi au parte de o rapidă și largă circulație. Și, în parte, deoarece astăzi ne putem documenta cu privire la aproape toate realizările din domeniul cinematografiei (în biblioteci specializate, cea mai renumită fiind cea de la Cinémathèque française), majoritatea cineaștilor dețin mai multe cunoștințe despre întreaga istorie a artei lor decât majoritatea regizorilor de teatru despre istoria cea mai recentă a disciplinei pe care o practică.

Cuvântul-cheie în majoritatea discuțiilor despre cinema este „posibilitate". Termenul poate fi folosit într-un sens strict clasificator, ca în cazul interesantei evaluări a lui Panofsky, care apreciază că, „în cadrul limitelor lor autoimpuse, filmele Disney timpurii [...] reprezintă, așa zicând, o distilare pură a posibilităților cinematice".[40] Dar, dincolo de această întrebuințare relativ neutră a termenului, pândește un sens mai polemic al posibilităților cinemaului, prin care se sugerează în mod constant obsolescența teatrului și obliterarea lui de către film.

[40] *Ibidem*, p. 23. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, Panofsky consideră că, prin intermediul ochiului aparatului de filmat, se deschide „o lume a posibilităților la care teatrul nici nu visează".[41] Încă din 1924, Artaud declarase că filmele au împins teatrul în obsolescență. „Acest soi de putere virtuală a imaginilor va căuta în străfundurile spiritului posibilități acum neutilizate. [...] Când savoarea acestei arte se va alia în proporție suficientă cu ingredientul psihic de care dispune, va lăsa în urmă teatrul, pe care îl vom izgoni în debaraua cu amintiri".[42] (Totuși, când a apărut sunetul, Artaud a fost dezamăgit de film și s-a întors la teatru.)

Meyerhold, înfruntând provocarea cu capul sus, credea că singura speranță pentru teatru consta în emulația fără rezerve a cinemaului. „Haideți să «cinematizăm» teatrul", pleda acesta, ceea ce voia să însemne „industrializarea" spectacolelor teatrale și conceperea unor spații capabile să primească nu sute, ci zeci de mii de oameni. Meyerhold părea, de asemenea, să găsească un fel de consolare în ideea că apariția sonorului avea să antreneze declinul cinematografiei. Considerând că popularitatea internațională a filmelor depindea complet de faptul că actorii de cinema (spre deosebire de actorii de teatru) nu aveau nevoie să vorbească vreo limbă anume, era incapabil, în 1930, să-și imagineze că tehnologia (dublajul, subtitrarea) avea să rezolve problema.

Filmul este succesorul, rivalul sau mântuitorul teatrului?

Din punct de vedere sociologic, este fără îndoială rivalul – unul dintre mulți alții. În ceea ce privește statutul de succesor, acest lucru va depinde în parte de modul în care oamenii vor înțelege și utiliza declinul teatrului ca formă artistică. Nu putem ști dacă teatrul nu se află într-o stare de declin ireversibil, în ciuda unor

---

[41] *Ibidem*, p. 19. (N. tr.)

[42] Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, III, *Scenari – A propos du cinéma – Lettres – Interviews*, ediție nouă, revăzută și adăugită, Paris: Gallimard, 1970, p. 83, 80. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

izbucniri locale de vitalitate. În istorie, unele forme de artă chiar *au fost* abandonate (dar nu neapărat pentru că deveniseră „obsolete").

Dar de ce să considerăm că filmele vor conduce la obsolescența teatrului? A prezice obsolescența unui obiect echivalează cu a-i conferi o sarcină unică (pe care altceva o poate îndeplini la fel de bine sau mai bine). Dar are oare teatrul o singură sarcină sau o singură capacitate? Una pe care cinematografia este mai bine echipată s-o ducă la bun sfârșit?

Aceia care prezic sfârșitul teatrului, întrucât cinematografia i-ar fi acaparat funcția, au tendința de a atribui teatrului și filmului o relație care amintește de cea care se presupunea cândva că ar fi unit fotografia și pictura. Dacă sarcina pictorului ar fi fost într-adevăr doar aceea de a emula realitatea, atunci invenția camerei ar fi dus la obsolescența picturii. Dar pictura nu se reduce la a „reprezenta", așa cum nici filmul nu este doar teatru democratizat și adus în fața maselor (pentru că poate fi reprodus și distribuit în unități portabile standardizate).

În povestea naivă a destinului fotografiei și picturii, pictura a fost grațiată atunci când și-a revendicat o nouă sarcină: abstracțiunea. Așa cum gradul mai înalt de realism al fotografiei ar fi eliberat pictura, permițându-i să pătrundă pe teritoriul abstracțiunii, așa și puterea superioară a cinematografiei de a reprezenta (nu doar de a stimula) imaginația ar fi încurajat teatrul să elimine treptat convenționala „intrigă".

Așa s-a crezut că se vor desfășura lucrurile, dar nu așa s-a întâmplat. De fapt, pictura și fotografia s-au aflat într-o relație de evoluție paralelă, mai curând decât de rivalitate sau de luptă pe viață și pe moarte. La fel se întâmplă și în cazul teatrului și filmului, într-un ritm destul de inegal. Posibilitățile teatrului de a merge dincolo de realismul psihologic, spre abstracție, se dovedesc fertile și pentru viitorul filmului narativ. În mod asemănător, concepția filmului ca mărturie a realității, ca document mai curând decât ca invenție sau artificiu, ce tratează evenimente istorice colective

Scanned with OKEN Scanner

în loc să zugrăvească imaginare „drame" personale, pare la rândul ei relevantă pentru teatru. Alături de filmul documentar și de sofisticatul său succesor, *cinéma vérité*, putem așeza noul teatru documentar, așa-numitul „teatru faptic"[43], exemplificat de piesele lui Hochhuth, de *Investigația*[44] lui Weiss, de recentele tentative ale lui Peter Brook de a produce la Londra un spectacol cu titlul *US*, alături de Royal Shakespeare Company.

În ciuda restricțiilor lui Panofsky, nu există niciun motiv ca teatrul și filmul să nu schimbe idei, așa cum au făcut-o de la bun început.

Influența teatrului asupra filmelor în primii ani ai istoriei cinematografiei este un lucru știut. Potrivit lui Kracauer, eclerajul specific din *Cabinetul doctorului Caligari* (și din multe alte filme germane de la începutul anilor 1920) provenea dintr-un experiment pe care Max Reinhardt îl făcuse cu puțin timp în urmă cu ocazia punerii în scenă a piesei *Cerșetorul*[45], de Sorge. Dar chiar și în acea perioadă, impactul era totuși reciproc. Realizările „filmului expresionist" au fost imediat absorbite de teatrul expresionist. Stimulată de tehnica cinematografică a irisului, iluminarea scenică s-a apucat să izoleze un singur actor sau un anumit segment al scenei, mascând restul spațiului. Decorurile rotative au încercat să aproximeze schimbarea instantanee de poziție a ochiului aparatului de filmat. (De curând, s-a vorbit despre tehnici ingenioase de iluminare folosite la Teatrul

---

[43] Teatrul documentar (verbatim, investigator, autobiografic, etnodramă): mișcare teatrală care se dezvoltă inițial în Germania în cursul anilor 1960 și care examinează evenimente din istoria mondială recentă, cu intenția de a sonda dincolo de versiunea lor oficială. Câțiva dramaturgi asociați cu teatrul faptic sunt Rolf Hochhuth (1931-2020), Heinar Kipphardt (1922-1982) și Peter Weiss (1916-1982). (N. tr.)

[44] *Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen* (1965), piesă în 33 de părți având ca subiect așa-numitele „procese Frankfurt Auschwitz" („al doilea proces Auschwitz") din 1963-1965. (N. tr.)

[45] Reinhard Johannes Sorge, *Der Bettler* (1912), piesă expresionistă în cinci acte. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Gorki din Leningrad, condus din 1956 de Gheorghi Tovstonogov, care permit schimbarea extrem de rapidă a decorurilor în spatele unei perdele orizontale de lumină.)

Astăzi, cu câteva excepții, circulația pare să meargă doar într-un singur sens: de la film către teatru. Mai ales în Franța și în Europa Centrală și de Est, punerea în scenă a numeroase piese se inspiră din filme. Scopul adaptării unor dispozitive neocinematografice mediului scenic (nu vorbesc despre folosirea filmului în cadrul producțiilor teatrale) pare în primul rând acela de a rigidiza experiența teatrală, de a aproxima controlul absolut al cinematografiei asupra curgerii și focalizării atenției publicului. Dar influența filmului poate fi chiar mai directă. Un exemplu este producția lui Josef Svoboda după *Insectele* fraților Čapek, de la Teatrul Național Ceh din Praga (văzută recent la Londra), care încearcă în mod evident să creeze pe scenă o viziune mediată, echivalentă intensificărilor intermitente permise de ochiul aparatului de filmat. Conform relatării unui critic londonez: „decorul este alcătuit din două oglinzi fațetate uriașe, poziționate în unghi față de scenă, astfel încât să reflecte toată acțiunea în mod deformat, ca printr-un dop de cristal sau prin ochiul colosal al unei muște. Orice figură plasată la baza lor este multiplicată de la podea la prosceniu; dacă stă mai departe, te trezești că o vezi nu doar din față, ci și de deasupra, din perspectiva unei camere atașate unei păsări sau unui elicopter".

Marinetti a fost poate primul care a propus utilizarea filmului ca element în cadrul experienței teatrale. Scriind între 1910 și 1914, a conceput teatrul ca sinteză finală a tuturor artelor; în această calitate, trebuia să absoarbă cea mai nouă formă de artă, cinematografia. E limpede că insistența asupra necesității includerii acesteia din urmă se datora inclusiv importanței pe care Marinetti o acorda tuturor formelor de divertisment popular, spre exemplu teatrului de varietăți și *café chantant*. (Și-a și denumit potențiala formă artistică totală „teatrul de varietăți futurist".) Iar la vremea

Scanned with OKEN Scanner

respectivă, aproape nimeni nu vedea în cinematografie altceva decât o artă vulgară.

După Primul Război Mondial, idei similare au început să apară din ce în ce mai frecvent. În proiectul de teatru total elaborat de grupul Bauhaus în anii 1920 (Gropius, Piscator etc.), filmul ocupa un rol important. Meyerhold insista asupra utilizării lui în teatru, descriindu-și programul drept împlinirea propunerilor cândva „complet utopice" ale lui Wagner de „a folosi toate mijloacele disponibile aparținând altor arte". Alban Berg recomanda proiectarea, la mijlocul actului 2 al operei sale *Lulu*, a unui film mut care să redea povestea în desfășurare. Astăzi, întrebuințarea filmului în teatru are o istorie relativ îndelungată ce include „ziarele vii" ale anilor 1930, „teatrul epic" și happeningurile. Anul curent marchează prima introducere a unei secvențe filmate într-un spectacol de pe Broadway. În două musicaluri de succes, *Come Spy with Me* [*Vino să spionezi cu mine*] la Londra și *Superman* la New York, ambele cu o tonalitate parodică, acțiunea este întreruptă de coborârea unui ecran și de proiectarea unui film care prezintă isprăvile eroului pop-art.

Dar până acum utilizarea filmului în cadrul unor evenimente teatrale live a fost mai degrabă stereotipică. Filmul este deseori folosit ca *document*, sprijinind sau dublând evenimentele de pe scenă (ca în cazul producțiilor lui Brecht din Berlinul de Est). Cealaltă întrebuințare principală este pe post de *halucinație*; câteva exemple recente sunt happeningurile lui Bob Whitman și un nou tip de distracție nocturnă, discoteca *mixed-media* (*The Plastic Inevitable*, *Murray the K's World* de Andy Warhol). Din punctul de vedere al teatrului, includerea filmului în experiența teatrală poate fi fertilă. Dar din punctul de vedere al capacităților cinematografiei, asistăm la o utilizare simplificatoare și monotonă.

Ceea ce poate că Panofsky nu a realizat când și-a scris eseul este că miza depășește cu mult „natura" unui anume „mediu" artistic. Relația dintre film și teatru nu implică doar o definiție statică a

Scanned with OKEN Scanner

celor două arte, ci și o sensibilitate față de traiectoria posibilă a radicalizării acestora.

Toate actualele tendințe estetice interesante sunt o formă de radicalism. Întrebarea pe care trebuie să și-o pună artistul este: care este radicalismul *meu*, acela dictat de harurile *mele* și de temperamentul *meu*? Asta nu înseamnă că toți artiștii contemporani cred în progresul artei. O poziție radicală nu este neapărat și o poziție vizionară.

Să ne gândim la cele două forme principale de radicalism din lumea contemporană a artei. Una dintre ele recomandă anihilarea distincțiilor dintre genuri; artele converg într-una singură, care conține nenumărate atitudini foarte diferite manifestându-se simultan, o vastă magmă sau sinestezie comportamentală. Cealaltă poziționare recomandă menținerea și accentuarea barierelor dintre arte, prin intensificarea specificului fiecăreia; pictura trebuie să folosească doar acele mijloace care aparțin picturii, muzica doar acelea care sunt muzicale, romanele cele care aparțin romanului și niciunei alte forme literare etc. Cele două poziții sunt, într-un anumit sens, ireconciliabile – doar că ambele sunt invocate să sprijine nesfârșita căutare modernă a formei artistice definitive.

Pentru ca o artă să fie definitivă, trebuie considerată drept cea mai riguroasă ori fundamentală. Din aceste motive, Schopenhauer a sugerat și Pater a afirmat că orice artă aspiră la condiția muzicii. Mai recent, teza conform căreia toate artele converg către una singură a fost înaintată de pasionații de cinema. Concepția filmului ca artă definitivă se bazează pe exactitatea și totodată potențiala complexitate a combinației pe care o realizează între muzică, literatură și imagine.

O artă mai poate fi considerată definitivă și dacă este recunoscută drept cea mai incluzivă. Acesta este fundamentul destinului teatrului în viziunea lui Wagner, Marinetti, Artaud, Cage – toți văd în teatru arta totală, în serviciul căreia ar trebui canalizate toate

Scanned with OKEN Scanner

celelalte arte. Și, cum ideea sinesteziei continuă să circule printre pictori, sculptori, arhitecți și compozitori, teatrul rămâne candidatul favorit pentru rolul de artă sumativă. În această perspectivă, rolul teatrului zdrobește pretențiile filmului. Partizanii teatrului ar susține că, în timp ce muzica, pictura, dansul, cinemaul și rostirea pot toate să conveargă pe „scenă", obiectul filmic nu poate decât să devină ori mai mare (ecrane multiple, proiecție 360° etc.), ori mai lung, ori mai articulat și mai complex pe plan intern. Teatrul poate fi orice, poate fi tot; în timp ce filmele, la urma urmelor, nu pot decât să amplifice ceea ce sunt prin natura lor (adică filmice).

Aceeași animozitate stă la baza celor mai grandioase previziuni apocaliptice formulate în legătură cu cele două arte. În 1924, Béla Bálazs[46], anticipând cu mare precizie teza lui Marshall McLuhan, descria filmul ca vestitorul unei noi „culturi vizuale" care ne va da înapoi trupurile și, în special, fețele cărora secole de ascendență a „tiparului" le-au răpit lizibilitatea, însuflețirea, expresia. O animozitate similară împotriva literaturii, tiparului și „culturii sale conceptuale" alimentează mare parte dintre reflecțiile contemporane demne de interes despre teatru.

Nicio definiție sau caracterizare a teatrului și filmului nu poate fi luată ca atare – nici măcar observația aparent evidentă că atât cinematografia, cât și teatrul sunt arte temporale. În teatru și film, precum în muzică (și spre deosebire de pictură), *nu* e totul prezent simultan. Însă astăzi au loc evoluții semnificative care tind să demonstreze aspectul atemporal al acestor forme. Interesul includerii formelor *mixed-media* în teatru nu constă doar în obținerea unei „piese" mai ample și mai complexe (precum opera wagneriană), ci și a unei o experiențe teatrale mai compacte care tinde să reproducă

[46] *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien-Leipzig: Deutch-Österreichischer Verlag, 1924. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

condițiile specifice picturii. Marinetti a analizat posibilitatea unei astfel de forme compacte; o numește simultaneitate, o noțiune fundamentală pentru estetica futuristă. În rolul de sinteză finală a tuturor artelor, teatrul „ar întrebuința noile dispozitive ale secolului al XX-lea, electricitatea și cinematograful; astfel, piesele ar fi extrem de concise, întrucât toate aceste mijloace tehnice ar conduce la realizarea sintezei teatrale în cel mai scurt timp cu putință, toate elementele fiind prezentate simultan".

Ideea artei ca act de violență ce impregnează filmul și teatrul provine din estetica futurismului și suprarealismului; textele sale principale sunt, în cazul teatrului, scrierile lui Artaud, iar, în cazul filmului, două opere ale lui Luis Buñuel, *L'Âge d'or* [*Vârsta de aur*] și *Un chien andalou* [*Câinele andaluz*]. (Niște exemple mai recente: piesele timpurii ale lui Ionesco, cel puțin în forma lor originală; „cinemaul cruzimii" al lui Hitchcock, Clouzot, Franju, Robert Aldrich, Polanski; activitatea trupei Living Theatre; anumite spectacole neocinematice de lumini în teatre și discoteci experimentale; compozițiile târzii ale lui Cage și La Monte Young.) Relația artei cu un public considerat pasiv, inert, îndestulat nu poate fi decât una violentă. Arta devine agresiune.

Oricât de inteligibilă și valoroasă ar fi astăzi această teorie a artei ca agresiune împotriva publicului (la fel ca noțiunea complementară a artei ca ritual), trebuie s-o chestionăm neîncetat, mai ales în cazul teatrului. Căci poate deveni, la rândul ei, o convenție și sfârși, precum toate convențiile teatrale, prin a consolida mai curând decât a provoca inerția publicului. (Așa cum ideologia lui Wagner cu privire la un teatru total a contribuit la confirmarea filistinismului culturii germane.)

Mai mult decât atât, seriozitatea atacului trebuie evaluată cu onestitate. În teatru, asta înseamnă să nu-l „diluăm" pe Artaud. Scrierile lui Artaud solicită o conștiință total receptivă (adică neîndurătoare față de sine însăși, sângerândă ca o rană mereu deschisă),

Scanned with OKEN Scanner

teatrul fiind unul dintre complementele sau instrumentele sale. Nicio realizare teatrală nu s-a ridicat încă la acest nivel. Astfel, Peter Brook a negat, cu justețe și curaj, faptul că abordarea lui și a trupei sale a „teatrului cruzimii", care a culminat cu elogiata punere în scenă a piesei *Marat/Sade*, este cu adevărat artaudiană. Este artaudiană, susține el, doar în sens trivial. (Trivial din perspectiva lui Artaud, nu și dintr-a noastră.)

De ceva timp, toate ideile utile despre artă au fost extrem de sofisticate. Să luăm, de pildă, ideea că totul este ceea ce este și nimic altceva: o pictură este o pictură; sculptura este sculptură, poezia este poezie, nu proză. Sau ideea complementară: o pictură poate fi „literară" sau sculpturală, o poezie poate fi proză, teatrul poate să emuleze și să încorporeze cinemaul, cinemaul poate fi teatral.

Avem nevoie de o idee nouă. Va fi probabil una foarte simplă. Vom fi noi oare în stare să o recunoaștem?

(1966)

Scanned with OKEN Scanner

Persona lui Bergman

Am putea avea pornirea de a accepta ca atare capodopera lui Bergman. Cel puțin din anii 1960 încoace, odată cu breșa către noi forme narative deschisă în modul cel mai eclatant (dar nu și cel mai distins) de *Anul trecut la Marienbad*[1], publicul de cinema a fost încontinuu educat de opere eliptice și complexe. În timp ce imaginația lui Resnais avea să se autodepășească ulterior cu *Muriel*, o succesiune de filme chiar mai dificile și mai desăvârșite au apărut în ultimii ani. Dar o astfel de conjunctură fericită nu-l dispensează pe amatorul de cinema de la a celebra o operă atât de originală și de triumfătoare precum *Persona*. Este trist faptul că acest film a primit doar o frântură din atenția pe care o merită de când a avut premiera la New York, Londra și Paris.

Desigur, lipsa de căldură a reacției criticilor ar putea fi în parte o replică la semnătura pe care o poartă *Persona*, mai curând decât la filmul însuși. Această semnătură a ajuns să însemne o carieră productivă până la risipă; o operă puțin facilă, frumoasă în sens găunos și aproape exagerat de vastă până acum (așa părea); un talent ostentativ de inventiv, senzual, și totuși melodramatic, întrebuințat cu o anume complezență și o aplecare pentru demonstrațiile jenante de prost gust intelectual. Nu li se poate reproșa cinefililor

[1] *L'Année dernière à Marienbad* (1961) este al doilea lungmetraj al lui Alain Resnais, conceput în strânsă colaborare cu scriitorul Alain Robbe-Grillet, reprezentant al Noului Roman. Filmul are o intrigă labirintică și un stil hipnotic, fiind considerat o excelentă ilustrație a modernismului cinematografic care a dominat sfera filmului de autor în anii 1960. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

exigenți faptul că nu s-au așteptat să primească vreodată un film cu adevărat mare din partea Felliniului nordic. Din fericire, *Persona* ne forțează să lăsăm deoparte astfel de preconcepții defavorabile cu privire la autorul ei.

Restul neglijării de care a suferit *Persona* poate fi pus pe seama unei excesive delicateți emoționale; filmul, ca mare parte din opera recentă a lui Bergman, conține o doză aproape sacrilegă de suferință personală. Acest lucru este adevărat mai ales în ceea ce privește *Tăcerea* – de departe cel mai izbutit film făcut de Bergman înainte de acesta. Și *Persona* se inspiră liber din structura și temele introduse în *Tăcerea*. (Personajele principale din ambele filme sunt două femei prinse într-o relație pasională sfâșietoare, una dintre ele având un băiețel neglijat emoțional. Ambele filme abordează tematica laturii scandaloase a erotismului; polaritățile violenței și neputinței, rațiunii și lipsei de rațiune, limbajului și tăcerii, inteligibilului și ininteligibilului.) Dar noul film al lui Bergman se aventurează în teritorii neexplorate în *Tăcerea*, așa cum aceasta din urmă reprezenta o evoluție, prin puterea emoțională și subtilitatea sa, față de toată opera anterioară a cineastului.

Pentru moment, această realizare ne dezvăluie măsura unei opere care este fără îndoială „dificilă". *Persona* va tulbura, deruta și frustra cu siguranță majoritatea consumatorilor de cinema – cel puțin la fel de mult ca *Marienbad* la vremea lui. Așa s-ar putea crede la prima vedere. Dar, adăugând indiferenței o doză de imperturbabilitate, reacția critică la *Persona* s-a ferit să sublinieze elementele deconcertante ale filmului. Criticii au admis cu jumătate de gură că ultimul Bergman este inutil de obscur. Unii au adăugat că, de data aceasta, a exagerat cu atmosfera sumbră. Se insinuează că, odată cu acest film, și-a ieșit din mână, dând arta pe postura artistică. Dar dificultățile și satisfacțiile pe care le oferă *Persona* sunt mult mai formidabile decât ar sugera-o astfel de obiecții banale.

Desigur, dovezile acestor dificultăți de înțelegere sunt ușor de reperat – chiar și în absența unei controverse mai pertinente. Cum

Scanned with OKEN Scanner

s-ar explica altfel toate discrepanțele și uneori datele pur și simplu eronate care apar în rezumatele pe care le fac criticii acțiunii filmului? Precum *Marienbad*, *Persona* pare sfidător de obscur. Aspectul lui general nu are nimic în comun cu evocativitatea abstractă, prefabricată a castelului din filmul lui Resnais; spațiul și mobilierul din *Persona* sunt antiromantice, reci, mundane, clinice (literalmente, într-un anumit sens) și burghezo-moderne. Dar decorul nu este cu nimic mai puțin misterios. Acțiunile și dialogurile nu au cum să nu-l deruteze pe spectator, acesta fiind incapabil să descifreze dacă anumite scene au loc în trecut, în prezent sau în viitor; și dacă anumite imagini și episoade aparțin realului sau fanteziei.

Una dintre abordările posibile ale unui film ce prezintă astfel de dificultăți, de acum familiare, consistă în a considera aceste distincții ca irelevante și a hotărî că filmul este un ansamblu unitar. În general, asta înseamnă situarea acțiunii filmului într-un spațiu doar (sau pe de-a-ntregul) mental. Dar eu consider că această abordare nu face decât să ascundă dificultatea. *În cadrul* structurii celor ce ne sunt arătate, elementele rămân legate între ele în modurile care i-au sugerat inițial privitorului faptul că unele evenimente sunt realiste, iar altele sunt viziuni (fie că vorbim de fantezie, vis, halucinație sau manifestare extralumească). Conexiunile cauzale observate într-o porțiune a filmului sunt, până la urmă, dezmințite în altă parte; filmul oferă în continuare mai multe explicații la fel de convingătoare, dar mutual exclusive, ale aceluiași eveniment. Aceste relații interne discordante sunt doar deplasate – intacte, dar nereconciliate – atunci când întregul film este plasat în spațiul mentalului. Aș insista că a considera narațiunea din *Persona* drept eminamente subiectivă – o acțiune care se desfășoară în mintea unui singur personaj – nu este o manevră mai utilă decât a fost (lucru evident acum) în cazul elucidării lui *Marienbad*, un film unde nerespectarea cronologiei convenționale și refuzul trasării unei frontiere clar delimitate între fantezie și realitate nu se ridicau la nivelul provocării lansate de *Persona*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu este cu nimic mai rezonabil să căutăm în acest film o narațiune obiectivă, ignorând faptul că *Persona* este presărat de semne care se anulează unele pe altele. Până și cea mai iscusită tentativă de a aranja acțiunea filmului sub forma unei singure istorioare plauzibile trebuie să excludă sau să contrazică unele dintre secțiunile, imaginile sau tehnicile-cheie ale acestuia. Iscusința fiind rară, s-a ajuns la o relatare searbădă, sărăcită și parțial inexactă a filmului lui Bergman, care a fost adoptată de cea mai mare parte a cronicarilor și criticilor.

Conform acestei relatări, *Persona* este o dramă psihologică de interior care zugrăvește relația dintre două femei. Una dintre ele este o actriță de succes la vreo treizeci și cinci de ani, Elizabeth Vogler (Liv Ullmann), care suferă de pe urma unei căderi nervoase misterioase ale cărei simptome principale sunt mutenia și o lasitudine aproape catatonică. Cealaltă este o infirmieră tânără și drăguță de douăzeci și cinci de ani, Alma (Bibi Andersson), care este însărcinată să aibă grijă de Elizabeth – întâi la azilul psihiatric, iar apoi la vila de pe plajă pe care le-o pune la dispoziție psihiatra spitalului, care este doctorița lui Elizabeth și supervizoarea Almei. Ce se întâmplă pe parcursul filmului, conform consensului criticilor, este că, printr-un proces misterios, cele două femei fac schimb de identități. Cea ostensibil mai puternică, Alma, devine mai vulnerabilă, însușindu-și treptat problemele și haosul mental al pacientei sale, în timp ce bolnava scufundată în depresie (sau psihoză) își recapătă într-un final puterea cuvântului și se întoarce la viața ei anterioară. (Nu asistăm la finalizarea acestui transfer. Sfârșitul din *Persona* pare mai curând o stază chinuitoare. Dar s-a vehiculat că filmul, până cu puțin timp înainte de premieră, conținea o scurtă scenă finală care o arăta pe Elizabeth revenind pe scenă, aparent complet vindecată. Spectatorul putea deci intui că infirmiera era de-acum mută și că preluase povara lui Elizabeth.)

Pornind de la această versiune reasamblată, pe jumătate „relatare" și pe jumătate „interpretare", criticii au avansat și alte lecturi.

Scanned with OKEN Scanner

Unii consideră că tranzacția dintre Elizabeth și Alma ilustrează o lege impersonală care operează în mod intermitent în relațiile umane; responsabilitatea finală nu revine niciuneia. Alții cred într-o canibalizare conștientă a inocentei Alma de către actriță – așadar, citesc filmul ca pe o parabolă a energiilor prădătoare, demonice ale artistului, care sug inevitabil viața pentru a-și procura material brut.[2] Alți critici trec rapid la un plan și mai general, extrăgând din *Persona* un diagnostic al simptomului contemporan al disocierii personalității, o demonstrație a eșecului inevitabil al bunăvoinței și încrederii, sau opinii, neîndoios corecte, despre chestiuni precum alienarea care domnește în societatea afluenței, natura nebuniei, psihiatria și limitele sale, războiul Americii împotriva Vietnamului, moștenirea occidentală a culpabilității sexuale și cele Șase Milioane.[3] (Nu de puține ori, criticii continuă, așa cum a făcut-o acum câteva luni Michel Cournot în *Le Nouvel Observateur*, prin a-l mustra pe Bergman pentru didacticismul vulgar pe care ei înșiși i l-au atribuit.)

Dar chiar și în lipsa interpretării, relatarea cea mai des întâlnită a acțiunii filmului *Persona* mi se pare suprasimplificatoare și

---

[2] Spre exemplu, Richard Corliss, în numărul din vara lui 1967 al revistei *Film Quarterly*: „Încet, Alma începe să realizeze că este unul dintre elementele de recuzită ale lui Elizabeth". Este adevărat, în sensul în care Alma, după ce citește o scrisoare a lui Elizabeth către psihiatră, nutrește această idee dureroasă cu privire la intențiile lui Elizabeth. Totuși, nu este adevărat, întrucât spectatorului îi lipsesc dovezile necesare pentru a înțelege ce se întâmplă de fapt. Cu toate acestea, Corliss își trage concluziile, ceea ce îi permite să facă ulterior o afirmație despre Elizabeth care nu este sprijinită de nimic spus sau arătat în film. „Actrița a făcut un copil pentru a o ajuta să «trăiască rolul» de mamă, dar a fost dezgustată de hotărârea băiatului de a rămâne în viață după terminarea rolului. Acum vrea să se descotorosească de Alma ca de un text al unui spectacol încheiat."

Aceeași observație privitoare la Elizabeth ca exemplu al energiilor parazitare, lipsite de scrupule ale artistului este formulată de Vernon Young în critica lui nefavorabilă a filmului în ediția din vara lui 1967 a *Hudson Review*. Atât Corliss, cât și Young evidențiază faptul că Elizabeth poartă același nume de familie, Vogler, ca artistul-magician din *Chipul*.

[3] Referire la cei șase milioane de evrei exterminați în Holocaust. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

eronată. Într-adevăr, Alma pare să devină din ce în ce mai nesigură, mai vulnerabilă; pe parcursul filmului, traversează crize de isterie, cruzime, anxietate, dependență infantilă și (probabil) delir. Este la fel de adevărat că Elizabeth se întremează treptat, adică devine mai activă, mai reactivă; dar evoluția ei este mult mai subtilă, ea refuzând să vorbească până aproape de final. Dar toate acestea pot cu greu să fie echivalate cu „transferul" de atribute și identități despre care au vorbit criticii, în superficialitatea lor. De asemenea, nimic nu demonstrează, așa cum a asumat majoritatea criticilor, că Alma, indiferent de cât de mult ajunge să se identifice, cu durere și dorință, cu actrița, ar prelua dilemele lui Elizabeth, oricare ar fi acestea. (Sunt departe de a fi clare.)

Părerea mea este că trebuie să rezistăm tentației de a broda în jurul poveștii de origine. Să luăm, de pildă, scena care începe cu apariția abruptă a unui bărbat între două vârste cu ochelari fumurii (Gunnar Björnstrand) lângă vila de pe plajă unde Elizabeth și Alma trăiesc retrase. Tot ce vedem este că acesta o abordează pe Alma, adresându-i-se și continuând să o numească Elizabeth, în ciuda protestelor sale; că încearcă să o ia în brațe, ignorând eforturile ei să-l țină la distanță; că în cursul acestei scene, fața impasibilă a lui Elizabeth nu se află niciodată la mai mult de câțiva centimetri distanță; că Alma cedează brusc îmbrățișărilor sale, zicând: „Da, sunt Elizabeth" (Elizabeth îi privește în continuare insistent), și se culcă cu el într-o efuziune de tandrețe. Apoi, le revedem pe cele două femei împreună (la scurt timp după?); sunt singure și se comportă ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Această secvență poate fi considerată ilustrarea identificării crescânde a Almei cu Elizabeth și măsura procesului prin care Alma învață (în realitate sau în imaginația ei?) să devină Elizabeth. E posibil ca Elizabeth să fi renunțat în mod voit la profesia de actriță, refuzând să mai vorbească; în ceea ce o privește pe Alma, ea este antrenată în mod involuntar în dureroasa transformare în actrița Elizabeth Vogler, care nu mai există. Totuși, nimic din ceea ce vedem nu justifică

Scanned with OKEN Scanner

luarea acestei scene drept un eveniment real – ceva ce se întâmplă pe același plan al acțiunii cu izolarea inițială a celor două femei în casa de pe plajă.[4] Dar nici nu putem fi siguri că acest eveniment ori altele similare nu se întâmplă. La urma urmei, le vedem desfășurându-se sub ochii noștri. (Și este parte din natura cinemaului să confere tuturor evenimentelor, în lipsa vreunei indicații a contrariului, un grad echivalent de realitate: tot ce este arătat pe ecran este *acolo*, prezent.)

Dificultatea filmului *Persona* provine din faptul că Bergman refuză să ne dea semnalele clare necesare deosebirii fanteziei de realitate, oferite de pildă de Buñuel în *Belle de jour* [*Frumoasa zilei*]. Buñuel introduce aceste indicii; vrea ca privitorul să fie capabil să descifreze filmul. Insuficiența indiciilor plantate de Bergman semnalează dorința lui ca filmul să rămână parțial criptat. Privitorul nu poate decât să se apropie de cunoașterea totală a acțiunii, fără a o deține vreodată. Cu toate acestea, în măsura în care distincția dintre fantezie și realitate prezintă vreo utilitate pentru a înțelege *Persona*, aș susține că mult mai multe evenimente decât au vrut criticii să admită, atât din interiorul, cât și din jurul vilei de pe plajă, sunt mai plauzibile dacă sunt înțelese ca fiind fanteziile Almei. O primă dovadă în favoarea acestei teze este o secvență care intervine la puțin timp după ce cele două femei ajung pe malul mării. Este vorba de secvența în care, după ce am văzut-o pe Elizabeth intrând în camera Almei, așezându-se alături de ea și mângâindu-i părul, o vedem pe Alma, palidă, confuză, întrebând-o pe Elizabeth: „Ai fost în camera mea noaptea trecută?", iar Elizabeth, ușor surprinsă, îngrijorată, clatină negativ din cap.

[4] Iată ce au făcut cei mai mulți critici cu această scenă: au asumat că este vorba de un eveniment real și l-au inserat în „acțiunea" filmului. Richard Corliss, fără o umbră de ezitare, pune capăt problemei astfel: „Atunci când sosește în vizită soțul orb al lui Elizabeth, o confundă pe Alma cu soția lui [și] cei doi fac dragoste". Dar singura dovadă a faptului că soțul este orb constă în faptul că bărbatul poartă ochelari fumurii – plus dorința criticului de a găsi o explicație „realistă" pentru niște evenimente atât de neverosimile.

Scanned with OKEN Scanner

Nu pare să existe niciun motiv să ne îndoim de răspunsul lui Elizabeth. Privitorului nu îi este oferită nicio dovadă a existenței unui plan malefic al lui Elizabeth de a fragiliza încrederea Almei în propria-i rațiune; și niciun motiv pentru a chestiona validitatea memoriei sau sănătății mintale a lui Elizabeth, în sensul obișnuit al termenului. Dar, dacă așa stau lucrurile, două aspecte importante au fost stabilite încă din prima parte a filmului. Unul dintre ele este că Alma are halucinații – și va continua probabil să aibă. Celălalt este că halucinațiile sau viziunile vor apărea pe ecran în același ritm și cu aceeași aparență a realității obiective ca evenimentele „reale". (Totuși, câteva indicii, prea complexe pentru a fi descrise aici, ne sunt date la nivelul eclerajului anumitor scene.) Odată ce acceptăm aceste aspecte, devine foarte plauzibil să interpretăm scena cu soțul, precum și numeroase alte scene învăluite într-o atmosferă ca de transă, ce surprind momente de tensiune fizică între cele două femei, ca fiind fanteziile Almei.

Dar a distinge între fantezie și realitate în *Persona* (i.e. între ceea ce își imaginează Alma și ceea ce se întâmplă cu adevărat) este o reușită minoră. Și devine rapid una înșelătoare dacă nu o subordonăm chestiunii formei de expunere sau de narațiune întrebuințate în film. Așa cum am sugerat anterior, *Persona* adoptă o formă care nu acceptă să fie redusă la o poveste – să spunem la povestea unei relații (oricât de ambigue și de abstracte) între două femei pe nume Elizabeth și Alma, o pacientă și o infirmieră, o vedetă și o ingenuă, *alma* (sufletul) și *persona* (masca). O astfel de reducere la o poveste înseamnă, la urma urmelor, reducerea filmului lui Bergman la simpla dimensiune psihologică. Aceasta nu este absentă, dimpotrivă. Dar, pentru a înțelege *Persona*, privitorul trebuie să meargă dincolo de perspectiva psihologică.

Acest pas pare inevitabil, întrucât Bergman permite publicului să interpreteze mutenia lui Elizabeth în varii maniere – ca o prăbușire psihică involuntară sau ca o decizie morală voită care conduce fie către autopurificare, fie către sinucidere. Dar, indiferent

Scanned with OKEN Scanner

care ar fi contextul, Bergman dorește mult mai mult să-l implice pe privitor în starea însăși decât în posibilele ei cauze. În *Persona*, mutenia este, în primul rând, un fapt cu o anumită greutate psihică și morală, un fapt care are repercusiuni psihice și morale specifice asupra „celuilalt".

Sunt înclinată să acord un statut privilegiat discursului pe care i-l ține psihiatra lui Elizabeth înainte ca aceasta din urmă să plece cu Alma la vila de pe plajă. Psihiatra îi spune lui Elizabeth, care stă tăcută și inexpresivă, că i-a înțeles cazul. A priceput dorința lui Elizabeth de a fi sinceră, de a nu juca un rol, de a nu minți; de a-și reuni exterioritatea și interioritatea. Așadar, după ce a respins soluția sinuciderii, a hotărât să amuțească. Psihiatra termină sfătuind-o pe Elizabeth să-și dea timp și să-și ducă experiența până la capăt, preconizând că, într-un final, actrița va ieși din tăcere și se va întoarce printre oameni... Dar chiar dacă considerăm că acest discurs expune o perspectivă privilegiată, ar fi greșit să credem că ne oferă cheia filmului; ori să asumăm că teza psihiatrei explică pe de-a-ntregul starea lui Elizabeth. (Doctorul s-ar putea înșela sau cel puțin ar putea simplifica lucrurile.) Prin faptul că plasează acest discurs atât de devreme în film (și mai devreme, psihiatra îi face Almei un rezumat superficial al simptomelor lui Elizabeth atunci când îi încredințează pentru prima dată cazul), dar nu mai face vreo referire ulterioară explicită la această „explicație", Bergman a luat în considerare și s-a dispensat în același timp de psihologie. Fără să excludă cu totul explicația psihologică, cineastul a atribuit o poziție relativ minoră oricăror considerații privitoare la rolul *motivelor* actriței în desfășurarea acțiunii.

Persona adoptă o poziție situată dincolo de psihologie – și, într-un sens asemănător, dincolo de erotism. Conține fără îndoială materialele caracteristice unui subiect erotic, ca spre exemplu „vizita" soțului lui Elizabeth care ajunge să se culce cu Alma, în timp ce Elizabeth îi privește. Avem, mai presus de toate, conexiunea dintre cele două femei care, având în vedere proximitatea febrilă,

Scanned with OKEN Scanner

mângâierile și pasiunea în stare brută (afirmată de Alma prin cuvânt, gest și imaginație), nu poate decât să sugereze o dimensiune sexuală puternică, deși preponderent inhibată. Dar, de fapt, trăirile sexuale sunt cel mai adesea transpuse dincolo de sexualitate, chiar dincolo de erotism. Episodul cel mai fățiș sexual din film este scena în care Alma, stând în fața lui Elizabeth, pe partea cealaltă a încăperii, povestește despre o orgie improvizată pe o plajă; Alma vorbește, transfigurată, retrăind amintirea și totodată dezvăluindu-i în mod conștient lui Elizabeth, drept cel mai mare gest de iubire, acest secret rușinos. Prin intermediul exclusiv al cuvântului și fără a recurge vreodată la imagini (adică la flashback), este generată o atmosferă sexuală mocnind de violență. Dar această sexualitate nu are nimic de-a face cu „prezentul" filmului și cu relația dintre cele două femei. La acest nivel, *Persona* aduce o modificare remarcabilă structurii din *Tăcerea*. În filmul anterior, relația de dragoste și ură dintre cele două surori proiecta o evidentă energie sexuală – mai ales în cazul sentimentelor surorii mai mari (Ingrid Thulin). În *Persona*, Bergman a obținut o situație mai interesantă prin înlăturarea delicată sau transcenderea posibilelor implicații sexuale ale legăturii dintre cele două femei. Este o remarcabilă izbândă a fineții morale și psihologice. Menținând totodată caracterul indeterminat al situației (din punct de vedere psihologic), Bergman nu lasă impresia că ar evita chestiunea și nu prezintă nimic care să fie implauzibil în termeni psihologici.

Avantajul menținerii indeterminării aspectelor psihologice în *Persona* (dar inclusiv a credibilității lor, din punctul de vedere al logicii interne a întregului) este că Bergman poate face mult mai mult decât doar să spună o poveste. În locul unei povești complet dezvoltate, el prezintă ceva ce este, într-un anumit sens, mai rudimentar și, în alt sens, mai abstract: un ansamblu de materiale, un subiect. Funcția subiectului sau a materialului ar putea consta în aceeași măsură atât

Scanned with OKEN Scanner

în opacitatea lui, în multiplicitatea lui, cât și în ușurința cu care se lasă canalizat într-o acțiune sau într-un fir narativ bine determinat.

Într-o operă construită pe baza acestor principii, acțiunea poate părea intermitentă, poroasă, detașându-se pe fundalul insinuațiilor unor absențe, al tuturor lucrurilor ce nu au putut fi rostite în mod univoc. A nu se înțelege de aici că narațiunea și-a pierdut „logica". Dar această logică nu mai este neapărat atașată unei acțiuni bine determinate. Alternativ, există posibilitatea unei narațiuni extinse, compuse din evenimente ce nu sunt (complet) explicate, dar sunt totuși posibile și poate chiar au avut loc. Progresul unei astfel de narațiuni poate fi măsurat cu ajutorul relațiilor mutuale dintre părțile ei – e.g. prin dislocări – mai curând decât prin raportare la obișnuita cauzalitate realistă (care este mai ales de ordin psihologic). S-ar putea să existe ceea ce am numi o acțiune latentă. Totuși, criticii au lucruri mai bune de făcut decât să dibuie firul narativ, de parcă autorul – din simplă stângăcie, poate din greșeală, din frivolitate sau din lipsă de meșteșug – l-ar fi ascuns. În astfel de narațiuni, nu este vorba de o intrigă prost închegată, ci de una (măcar parțial) anulată. Intenția, fie că este conștientă din partea artistului, fie că apare doar implicit în operă, ar trebui tratată cu seriozitate și respect.

Să ne oprim asupra chestiunii informației. Una dintre tacticile întrebuințate de narațiunea tradițională este de a oferi „toată" informația (mă refer aici la tot ce este necesar, conform standardului de relevanță stabilit în cadrul „lumii" propuse de narațiune), astfel încât sfârșitul experienței de vizionare sau de lectură să coincidă, la modul ideal, cu deplina satisfacere a dorinței de a cunoaște, de a înțelege ce s-a întâmplat și de ce. (Acest demers de căutare a adevărului este desigur supus unui nivel ridicat de manipulare. Treaba artistului este de a-și convinge publicul că lucrurile pe care nu le-a aflat până la sfârșit fie nu *pot fi*, fie nu *merită* știute.) Prin contrast, una dintre trăsăturile definitorii ale noilor narațiuni constă în frustrarea deliberată, calculată a dorinței de a cunoaște.

Scanned with OKEN Scanner

S-a întâmplat ceva anul trecut la Marienbad? Ce s-a ales cu fata din *L'avventura*?[5] Unde merge Alma, când se urcă singură într-un autobuz spre finalul din *Persona*?

Odată ce se acceptă că dorința de a cunoaște (sau măcar o parte din aceasta) va fi sistematic dejucată, vechile așteptări cu privire la desfășurarea narațiunii își pierd valabilitatea. Nu ne putem aștepta ca astfel de filme (sau opere ficționale în proză comparabile) să ne ofere satisfacțiile familiare, caracteristice narațiunilor tradiționale, printre care se numără de pildă „dramatismul". Inițial, s-ar zice că dăinuie o acțiune, doar că aceasta ne este narată dintr-un unghi oblic, incomod, care obstrucționează viziunea. De fapt, acțiunea în sens clasic lipsește cu desăvârșire; miza acestor noi opere nu este de a atâța, ci de a implica mai intens publicul în alte aspecte, spre exemplu în însuși procesul de a cunoaște și de a vedea. (Un eminent precursor al acestei concepții a narațiunii este Flaubert; întrebuințarea persistentă a detaliului marginal în descrierile din *Madame Bovary* este un exemplu al acestei metode.)

Așadar, acest nou tip de narațiune încurajează dedramatizarea. *Călătorie în Italia*[6], spre exemplu, spune la prima vedere o poveste. Dar este o poveste care se clădește pe omisiuni. Publicul este pătruns de simțământul unei semnificații pierdute sau absente, la care însuși artistul nu are acces. Dacă artistul își mărturisește agnosticismul, acesta poate trece drept frivolitate sau dispreț față de public. Antonioni i-a mâniat pe mulți spunând că nu știe nici el ce s-a întâmplat cu fata dispărută din *L'avventura* – dacă, spre exemplu, s-a sinucis sau a fugit în lume. Dar această atitudine ar trebui tratată cu toată seriozitatea. Atunci când artistul afirmă că nu „știe" nimic mai mult decât publicul, el spune că toate semnificațiile sunt cuprinse în opera însăși, că nu există nimic altceva „dincolo" de ea. Astfel de opere par lipsite de logică sau de sens doar în măsura

[5] Film (1960) în regia lui Michelangelo Antonioni. (N. tr.)
[6] *Viaggio in Italia* (1954), film în regia lui Roberto Rossellini. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

în care atitudinile critice dominante au impus artelor narative (atât cinematografiei, cât și literaturii în proză) dictatul conform căruia semnificația rezidă numai în acel surplus de „referințe" exterioare operei – referințe la „lumea reală" sau la „intenția" artistului. Dar un astfel de verdict este în cel mai bun caz arbitrar. Sensul unei narațiuni nu este o parafrazare a valorilor asociate de un public ideal echivalentelor sau surselor sale din „viața reală" și nici a atitudinilor proiectate de artist asupra elementelor acțiunii. De asemenea, sensul (în filme, în ficțiunea în proză sau teatrală) nu este funcția unei acțiuni bine determinate. Alte tipuri de narațiuni sunt posibile, dincolo de cele bazate pe o poveste, unde problemele fundamentale sunt elaborarea firului narativ și construcția personajelor. Spre exemplu, materialul poate fi tratat ca o *resursă tematică*, una din care derivă diferite structuri narative (eventual concurente), concepute ca variațiuni. Dar, inevitabil, mandatele formale ale unei astfel de construcții sunt diferite de cele ale unei povești (și chiar de cele ale unui ansamblu de povești paralele). Diferența se manifestă poate în chipul cel mai izbitor la nivelul tratării timpului.

O poveste implică cititorul în desfășurarea și rezoluția unei situații. Traiectoria este neîndoielnic liniară, în ciuda unor posibile meandre și digresiuni. Mergem din punctul A în punctul B, apoi anticipăm punctul C, iar C-ul (dacă gradația este bine gestionată) ne îndreaptă atenția în direcția D. Fiecare verigă a lanțului se autoanulează, ca să spunem așa, odată ce i-a trecut rândul. Prin contrast, dezvoltarea unei narațiuni tematice bazate pe variațiuni este mult mai puțin liniară. Traiectoria liniară nu poate fi complet abolită, întrucât receptarea operei rămâne o experiență temporală (timpul vizionării sau al lecturii). Dar această progresie poate fi drastic atenuată cu ajutorul unui principiu retrograd concurent, fondat, de exemplu, pe salturi continue în timp. O astfel de operă cere să fie retrăită, să fie vizionată de mai multe ori, ideal fiind ca spectatorul sau cititorul să se plaseze simultan în mai multe puncte ale narațiunii.

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea cerință, caracteristică narațiunilor tematice bazate pe variațiune, înlătură necesitatea de a institui o schemă cronologică convențională. În locul acesteia, timpul ar putea să adopte forma unui prezent continuu; sau evenimentele ar putea alcătui o ghicitoare care să ne împiedice să distingem între trecut, prezent și viitor. *Marienbad* și *L'Immortelle*[7] de Robbe-Grillet sunt exemple stringente ale celei de-a doua proceduri. În *Persona*, Bergman optează pentru o metodă mixtă. Dacă tratarea timpului pe parcursul filmului pare, în linii mari, realistă sau cronologică, la începutul și la finalul acestuia distincția dintre „înainte" și „după" e drastic estompată, aproape indescifrabilă.

În opinia mea, construcția *Personei* este descrisă cel mai bine în termenii variațiunii pe o temă dată. Tema este cea a *dedublării*; variațiunile sunt cele care decurg din principalele posibilități ale temei (la nivel atât formal, cât și psihologic), printre care se numără duplicarea, inversiunea, schimbul reciproc, unitatea și fisiunea, repetiția. Acțiunea nu poate fi parafrazată în mod univoc. Este corect să vorbim de *Persona* în termenii destinelor a două personaje pe nume Elizabeth și Alma, care sunt prinse într-un duel disperat al identităților. Dar este la fel de pertinent să tratăm *Persona* ca și cum ar nara duelul dintre două părți mitice ale aceluiași eu: individul corupt care acționează (Elizabeth) și sufletul naiv (Alma) care se scufundă în contact cu corupția.

O subtemă a dedublării este contrastul dintre a ascunde și a exhiba. Cuvântul latin *persona*, de unde provine termenul actual „persoană", desemnează masca purtată de actor. Așadar, a fi o persoană înseamnă a purta o mască; și, în *Persona*, ambele femei poartă măști. Masca lui Elizabeth este mutenia ei. Masca Almei sunt sănătatea, optimismul, viața ei normală (este logodită; își

[7] Primul film nu doar scris, ci și regizat de Alain Robbe-Grillet în 1963, căruia avea să-i urmeze o operă antirealistă, antipsihologică și aflată într-un joc permanent cu convențiile narative. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

apreciază slujba și și-o face bine etc.). Dar, pe parcursul filmului, ambele măști se fisurează.

A rezuma această dramă zicând că violența la care se supune actrița este transferată asupra Almei este o soluție prea facilă. Mai bine zis, violența și simțământul groazei și al impotenței sunt experiențele reziduale ale unei conștiințe torturate. Făcând mai mult decât a spune o „poveste" despre calvarul psihologic prin care trec două femei, Bergman transformă acest calvar într-un element constitutiv al temei sale principale. Și această temă a dedublării se dovedește a fi la fel de mult atât o idee formală, cât și una psihologică. Așa cum am subliniat mai devreme, Bergman privează spectatorul de destule informații despre povestea celor două femei încât să condamne la eșec orice încercare de a determina chiar și contururile clare, și cu atât mai mult integralitatea celor ce se întâmplă între ele. Mai mult decât atât, el introduce anumite reflecții privitoare la natura reprezentării (statutul imaginii, al cuvântului, al acțiunii, al mediului filmic însuși). *Persona* nu este simpla reprezentare a interacțiunii dintre cele două personaje, Alma și Elizabeth, ci o meditație asupra filmului „despre" ele.

Cele mai explicite părți ale acestei meditații sunt secvențele de început și de final, în care Bergman încearcă să creeze filmul ca obiect: un obiect finit, un obiect făcut, un obiect fragil, perisabil, așadar ceva ce există atât în spațiu, cât și în timp.

Persona începe în întuneric. Apoi, două puncte luminoase încep să strălucească din ce în ce mai puternic, până vedem că sunt cele două tije de carbon ale lămpii cu arc. O porțiune a amorsei apare într-o străfulgerare. Urmează o succesiune de imagini rapide, unele greu identificabile – o secvență de urmărire dintr-un film *slapstick* mut; un penis în erecție; un cui ce este înfipt într-o palmă; priveliștea, din spatele scenei, a unei actrițe puternic machiate stând în bătaia proiectoarelor și declamând către sala întunecată (vom revedea curând imaginea și vom ști că este vorba de Elizabeth

Scanned with OKEN Scanner

interpretându-și ultimul rol, cel al Electrei); autoimolarea unui călugăr budist în Vietnamul de Sud; diverse cadavre într-o morgă. Toate aceste imagini se succed cu viteză, de cele mai multe ori prea rapid pentru ochiul uman; dar, treptat, încetinesc, ca și cum ar consimți să se ajusteze duratei necesare percepției spectatorului. Apoi urmează setul final de imagini – defilând la o viteză normală. Vedem un băiat de vreo unsprezece ani, slăbuț, cu un aer bolnăvicios, stând întins sub un cearceaf, pe un pat de spital lipit de zidul unei camere goale; spectatorul asociază inevitabil această priveliște cu cadavrele arătate anterior. Dar băiatul se mișcă, îndepărtează neîndemânatic cearceaful, se întoarce pe burtă, își pune o pereche de ochelari mari și rotunzi, scoate o carte și începe să citească. Vedem în fața lui, foarte vag, o pată neclară, care devine treptat chipul mărit, dar niciodată foarte distinct, al unei femei frumoase. Încet, șovăitor, ca într-o transă, băiatul întinde mâna și începe să mângâie imaginea. (Suprafața pe care o atinge evocă un ecran de cinema, dar și un portret sau o oglindă.)

Cine este băiatul? Majoritatea spectatorilor au presupus că e vorba despre fiul lui Elizabeth, pentru că aflăm ulterior că ea are într-adevăr un băiat (a cărui fotografie, pe care soțul i-o trimite la spital, o sfâșie) și pentru că li se pare că fața de pe ecran este cea a actriței. De fapt, nu este. Nu doar că imaginea este departe de a fi clară (ceea ce este, bineînțeles, intenționat), dar Bergman alternează între chipul lui Elizabeth și cel al Almei. Și numai din acest motiv, este puțin prea facil să-i conferim băiatului o identitate efectivă. Identitatea lui este, cred eu, ceva ce n-ar trebui să ne așteptăm să aflăm.

În orice caz, băiatul nu reapare până la finalul filmului, când, după încheierea acțiunii, defilează un scurt montaj complementar de imagini fragmentare, care se termină cu copilul întinzând din nou mâna să mângâie imaginea mărită și încețoșată a chipului unei femei. Apoi Bergman taie la cadrul cu lampa cu arc incandescent, arătând inversul fenomenului cu care începea filmul. Tijele de

Scanned with OKEN Scanner

carbon încep să pălească; încet, lumina scade. Filmul se stinge sub ochii noștri. Se stinge așa cum o poate face un obiect, un lucru material, declarându-se pe deplin consumat și așadar eliberat de sub voința creatorului.

Orice analiză care omite sau consideră drept incidental modul cum începe și se termină *Persona* nu discută de fapt filmul pe care l-a făcut Bergman. Departe de a fi irelevantă sau pretențioasă, așa cum li s-a părut multor critici, această așa-zisă ramă a filmului este, în ochii mei, o manifestare esențială a motivului autoreflexivității estetice care traversează întreaga operă. Elementul de autoreflexivitate din *Persona* nu este în niciun caz o preocupare arbitrară, care vine să se adauge acțiunii dramatice. Întâi de toate, el este, la nivel formal, manifestarea cea mai explicită a temei dedublării sau duplicării, prezente la nivel psihologic în raporturile dintre Alma și Elizabeth. „Dedublările" formale din *Persona* sunt cea mai amplă extensie a temei dedublării, ce constituie materialul filmului.

Poate că episodul cel mai remarcabil, în care rezonanțele formale și psihologice ale temei dublului sunt expuse în chip deosebit de explicit, este lunga descriere pe care o face Alma maternității lui Elizabeth și relației cu fiul ei. Monologul, în integralitatea lui, se repetă de două ori; o dată o vedem pe Elizabeth ascultând, iar a doua oară, pe Alma vorbind. Secvența se încheie spectaculos, cu prim-planul unui chip dublu sau compozit, jumătate al lui Elizabeth și jumătate al Almei.

Aici, Bergman face referire la promisiunea paradoxală a cinemaului – în speță iluzia constantă a accesului voyeurist la o realitate nemodificată, o perspectivă neutră asupra faptelor așa cum s-au desfășurat ele. Ceea ce este filmat este întotdeauna, într-un anumit sens, un „document". Dar ceea ce arată din ce în ce mai frecvent cineaștii contemporani este însuși procesul de a vedea, ceea ce legitimează diversele moduri de a percepe același lucru, pe care privitorul le poate experimenta simultan sau succesiv.

Scanned with OKEN Scanner

În *Persona*, Bergman folosește această idee într-un mod deosebit de original, dar intenția generală este una familiară. Strategiile de construcție ale autoreflexivității, autofocalizării și, până la urmă, autosaturației filmului lui Bergman nu ar trebui văzute ca niște capricii personale, ci ca expresia unei tendințe bine înrădăcinate. Căci tocmai această energie pentru preocupările „formaliste" cu privire la natura și paradoxurile mediului a fost descătușată de colapsul structurilor formale de secol XIX ale acțiunii și personajelor (cu a lor prezumție a unei realități mult mai simpliste decât cea concepută de conștiința contemporană). Așa-zisa conștiință de sine, exagerat de rafinată, a artei contemporane, ce duce la un soi de autocanibalism, poate fi percepută într-o cheie mai pozitivă, drept eliberarea unor noi energii ale gândirii și sensibilității.

În opinia mea, aceasta este promisiunea conținută în teza des vehiculată ce situează diferența dintre cinematografia nouă și cea tradițională la nivelul statutului aparatului de filmat. În cadrul esteticii tradiționale, camera încearcă să rămână invizibilă, să se ascundă în spatele spectacolului pe care îl înregistrează. În schimb, importanța noului cinema se măsoară, așa cum remarca Pasolini, prin intensitatea „prezenței palpabile a camerei". (E de la sine înțeles că noul cinema nu conține doar filmele ultimului deceniu. Aș cita doar doi predecesori: *Omul cu aparatul de filmat* al lui Vertov [1929], cu jocul său pirandellian bazat pe contrastul dintre filmul ca obiect concret și filmul ca imagine animată, și *Häxan* de Benjamin Christensen [1922], cu oscilațiile sale între ficțiune și documentar jurnalistic.) Dar Bergman depășește criteriul lui Pasolini, implantând în conștiința privitorului prezența palpabilă a filmului ca obiect. Acest lucru nu se întâmplă doar la început și la sfârșit, ci și la mijlocul lui *Persona*, când imaginea – un cadru cu chipul îngrozit al Almei – se fisurează ca o oglindă, apoi ia foc. Când, imediat după aceea, începe următoarea scenă (ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat), privitorul rămâne nu doar cu o imagine reziduală aproape indelebilă a angoasei Almei, ci și cu o

Scanned with OKEN Scanner

senzație suplimentară de șoc, o înțelegere formal-magică a filmului, ca și cum acesta ar fi cedat sub greutatea captării unei suferințe atât de neîndurătoare, iar apoi ar fi fost reconstituit în chip miraculos.

Intenția lui Bergman, la începutul și la sfârșitul lui *Persona*, și cu această cezură terifiantă din mijlocul filmului, este destul de diferită față de intenția lui Brecht de a aliena publicul prin reamintirea constantă a faptului că se află la teatru – mai mult, este contrariul ei romantic. Bergman nu pare decât vag preocupat de gândul că ar putea să fie salutar pentru public să fie atenționat că privește un film (un artefact, ceva construit), nu realitatea. El face mai curând o declarație cu privire la complexitatea posibilităților reprezentării, o afirmație a faptului că o cunoaștere penetrantă, intransigentă a oricărui subiect se va dovedi mereu distructivă în final. Un personaj bergmanian care percepe ceva cu intensitate va sfârși prin a-și consuma, prin a-și epuiza cunoașterea și va fi forțat să treacă la alte lucruri.

Principiul intensității care stă la baza sensibilității lui Bergman determină modurile specifice în care acesta întrebuințează noi forme narative. Vivacitatea lui Godard, inocența intelectuală din *Jules și Jim*, lirismul din *Înainte de revoluție* al lui Bertolucci și *Le Départ* [*Plecarea*] al lui Skolimowski nu sunt cuprinse în paleta lui. Opera lui Bergman se caracterizează prin lentoare, printr-un ritm tacticos – care amintește de robustețea lui Flaubert. De aici provine neîndurătoarea uniformitate a tonului în *Persona* (și, înainte, în *Tăcerea*), o calitate care nu este descrisă decât superficial prin termenul de pesimism. Bergman nu este pesimist în legătură cu viața și situația umană – ca și cum ar fi o chestiune de opinii –, însă tipul lui de sensibilitate, atunci când este sincer, are o unică preocupare: abisurile în care se scufundă conștiința. Dacă menținerea personalității presupune conservarea integrității măștilor și aflarea adevărului despre o persoană consistă întotdeauna în demascarea lui, în fisurarea măștii, atunci adevărul despre viață în ansamblul ei

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă spulberarea întregii fațade – în spatele căreia se întinde o cruzime absolută.

Cred că în acest cadru trebuie plasate aluziile ostensibil politice din *Persona*. Referințele lui Bergman la Vietnam și la cele Șase Milioane se disting de referințele la Războiul din Algeria, la Vietnam sau China din filmele lui Godard. Spre deosebire de Godard, Bergman nu este un cineast preocupat de actualitate sau de istorie. Elizabeth privind un reportaj TV despre un călugăr care își dă foc în Saigon sau fixând faimoasa fotografie a băiețelului din ghetoul din Varșovia condus la măcel sunt, pentru Bergman, întâi de toate imagini ale violenței totale, ale unei cruzimi aflate dincolo de redempțiune. Ele ilustrează în *Persona* acele lucruri imposibil de asimilat sau de cuprins în imaginație, însă nu constituie ocazii pentru formularea unor opinii politice și morale juste. Funcția acestor imagini nu diferă de cea a cadrelor anterioare ale palmei în care se înfige un cui sau ale trupurilor anonime din morgă. Istoria sau politica se manifestă în *Persona* doar sub forma violenței pure. Bergman întrebuințează violența în scop „estetic" – deloc asemănător procedeelor obișnuite ale propagandei liberale de stânga.

Subiectul din *Persona* este violența spiritului. Dacă cele două femei se brutalizează una pe alta, se poate afirma despre fiecare că s-a brutalizat cel puțin la fel de mult pe ea însăși. În expresia finală a acestei teme, filmul însuși este brutalizat – prin ivirea și prăbușirea înapoi în haosul „cinemaului" și al filmului-ca-obiect.

Filmul lui Bergman, profund tulburător, pe alocuri terifiant, relatează experiența îngrozitoare a disoluției personalității, conținută în scena în care Alma îi strigă lui Elizabeth: „Eu nu sunt tu!" Și zugrăvește oroarea complementară a furtului personalității (intenționalitatea acestuia rămânând neclară) care este reprezentat, într-un registru mitic, ca o formă de vampirism: o vedem pe Elizabeth sărutând-o pe Alma pe gât; într-o altă scenă, Alma îi suge sângele lui Elizabeth. Desigur, tema transferului vampiristic

Scanned with OKEN Scanner

de personalitate nu trebuie tratată conform codurilor poveștii de groază. Să ne amintim paleta emoțională foarte largă a acestui material în *Izvorul sfânt*[8] de Henry James. Cea mai clară diferență dintre abordarea lui James și cea a lui Bergman constă în intensitatea suferinței reprezentate. În ciuda aurei, cert neplăcute, a schimburilor vampiristice din romanul lui James, acestea sunt descrise ca fiind măcar parțial consimțite și, într-un sens obscur, juste. Bergman înlătură cu rigoare chestiunea dreptății (care ar face ca personajele să primească ceea ce „merită"). Spectatorului nu i se dă acces din vreo perspectivă exterioară de încredere la adevărata situație morală a lui Elizabeth și a Almei; fuziunea lor este un dat, nu rezultatul unei situații anterioare pe care s-o putem înțelege; atmosfera este una de disperare, unde orice încordare a voinței pare superficială. Tot ce ni se prezintă este un ansamblu de compulsii sau de gravitații între care orbecăie cele două femei, făcând schimb de „forță" și de „slăbiciune".

Dar poate că principala diferență dintre tratarea acestei teme la Bergman și la James decurge din pozițiile antagonice ale celor doi autori față de limbaj. Cât timp discursul subzistă în romanul lui James, subzistă și textura individului. Continuitatea limbajului constituie un pod deasupra abisului pierderii personalității, al scufundării personalității în disperarea absolută. Dar în *Persona* tocmai limbajul – continuitatea lui – este pus sub semnul întrebării. (Bergman este artistul mai modern, iar cinemaul este căminul firesc al acelora care nu au încredere în limbaj, un vehicul gata pregătit pentru imensa povară a suspiciunii sădite în sensibilitatea contemporană la adresa „cuvântului". Așa cum purificarea limbajului a devenit sarcina predilectă a poeziei moderniste și a prozatorilor precum Stein, Beckett și Robbe-Grillet, o bună parte

[8] *The Sacred Fount*, roman de Henry James (1901), singurul narat la persoana întâi, care redă observațiile unui narator cu privire la un grup de cunoștințe cu care petrece un weekend la un conac de țară și între care detectează un transfer îngrijorător de forțe vitale. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

a noului cinema a devenit un vehicul pentru aceia care-și doresc să demonstreze futilitatea și duplicitatea limbajului.) Tema apărea deja în *Tăcerea*, cu vorbele de neînțeles ale surorii traducătoare, incapabile să comunice cu bătrânul portar care o îngrijește când, la sfârșitul filmului, zace pe patul de moarte în hotelul părăsit din orașul-garnizoană imaginar. Dar Bergman nu împingea tema dincolo de registrul relativ banal al „incapacității de a comunica" a sufletului izolat în propria-i suferință și al „tăcerii" abandonului și morții. În *Persona*, tema poverii și a eșecului limbajului este dezvoltată într-o manieră mult mai complexă.

Persona îmbracă forma unui monolog virtual. În afară de Alma, doar două alte personaje vorbesc: psihiatra și soțul lui Elizabeth; și ambele apar foarte fugitiv. În cea mai mare parte a filmului, suntem alături de cele două femei izolate pe malul mării – și numai una dintre ele, Alma, vorbește timid, dar încontinuu. Din moment ce actrița a renunțat la cuvânt ca la un soi de activitate contaminatoare, infirmiera intervine pentru a demonstra caracterul benign și utilitatea acestuia. Deși verbalizarea lumii pe care o întreprinde Alma are ceva neliniștitor, este la început un act total dezinteresat, conceput în beneficiul pacientei sale. Dar lucrurile se schimbă curând. Tăcerea actriței devine o provocare, o tentație, o capcană. Situația pe care o dezvoltă Bergman amintește de piesa într-un act a lui Strindberg, *Cea mai puternică* [*Den Starkare*] – un duel între două persoane, dintre care una păstrează o tăcere neînduplecată. Și, întocmai ca în piesa lui Strindberg, cea care vorbește, care-și varsă amarul, se dovedește a fi mai vulnerabilă decât cea care tace. Căci calitatea acestei tăceri variază neîncetat, devenind din ce în ce mai puternică: femeia tăcută se transformă constant. Toate gesturile Almei – de încredere afectuoasă, de gelozie, de ostilitate – sunt neutralizate de tăcerea implacabilă a lui Elizabeth.

De altfel, Alma este trădată și de actul vorbirii. Limbajul este prezentat ca un instrument al înșelăciunii și al cruzimii (larma buletinelor de știri; cruda scrisoarea pe care Elizabeth i-o scrie

Scanned with OKEN Scanner

psihiatrei și pe care Alma o citește); ca un instrument al demascării (explicația psihiatrei cu privire la motivul pentru care Elizabeth a „ales" tăcerea; descrierea neîndurătoare pe care o face Alma secretelor maternității lui Elizabeth); ca un instrument de autorevelare (povestea cu tentă confesivă a Almei despre orgia improvizată pe plajă); și ca artă și artificiu (replicile Electrei pe care le rostește Elizabeth pe scenă înainte de a cădea în mutenie; drama radiofonică pe care Alma i-o pune lui Elizabeth în camera de spital și care o face pe actriță să zâmbească). *Persona* demonstrează lipsa unui limbaj adecvat, cu adevărat exhaustiv. Ceea ce rămâne este un limbaj format din lacune, potrivit numai unei narațiuni care se însăilează printre întrebările lăsate nerezolvate. În *Persona*, aceste absențe ale expresiei verbale devin mai puternice decât cuvintele: persoana care nutrește o încredere necritică în cuvinte trece de la deținerea controlului și aprecierea pozitivă a propriei persoane la o angoasă care frizează isteria.

Aici se manifestă cu cea mai mare putere motivul transferului. Actrița creează un vid prin tăcerea ei. Infirmiera, vorbind, se prăbușește în el, sleindu-se. Năucită de hăul căscat de absența limbajului, Alma o imploră la un moment dat pe Elizabeth să repete măcar cuvintele și frazele fără sens pe care i le aruncă în față. Dar pe parcursul întregului episod de pe malul mării, în ciuda tuturor argumentelor, rugăminților și în final implorărilor disperate ale Almei, Elizabeth refuză (cu obstinație? cu cruzime? din neputință?) să vorbească. Are doar două scăpări. O dată, când Alma, într-o criză de furie, o amenință cu o oală cu apă fierbinte, Elizabeth, îngrozită, se lipește de perete și țipă: „Nu, nu mă răni!" Pe moment, Alma își savurează triumful; întrucât și-a realizat demonstrația, pune jos oala. Dar Elizabeth se zidește din nou în tăcere, până spre finalul filmului – de data aceasta, coordonatele temporale sunt neclare –, într-o scurtă secvență în camera impersonală de spital, unde o vedem pe Alma aplecându-se asupra patului lui Elizabeth,

Scanned with OKEN Scanner

implorând-o pe actriță să rostească un cuvânt. Impasibilă, Elizabeth se supune. Cuvântul este „Nimic".

Modul în care Bergman abordează tema limbajului în *Persona* inspiră și o comparație cu anumite filme ale lui Godard, mai ales *Deux ou trois choses* [*Două sau trei lucruri*] (secvența din cafenea). Alt exemplu e un scurtmetraj recent de-al cineastului francez, *Anticipation*, o antiutopie plasată într-o lume futuristă inspirată dintr-a noastră, care este condusă conform sistemului de „spécialisation intégrale"; în această lume, există două tipuri de prostituate, unul care reprezintă iubirea fizică („gestes sans paroles") și celălalt iubirea sentimentală („paroles sans gestes"). Prin comparație cu contextul narativ al lui Bergman, registrul fanteziei science-fiction în care Godard și-a încadrat tema îi permite deopotrivă un nivel superior de abstracție și posibilitatea rezoluției problemei (divorțul dintre limbaj și iubire, dintre spirit și trup) formulate atât de abstract, atât de „estetizat" în film. La finalul scurtmetrajului, prostituata care avea sarcina de a vorbi învață să facă dragoste și limbajul beteag al călătorului interplanetar este reparat; cele patru fluxuri tonale spălăcite se reunesc într-o strălucitoare imagine color. Registrul din *Persona* este mult mai complex și mai puțin abstract. Nu există final fericit. La sfârșitul filmului, masca și individul, discursul și tăcerea, actorul și „sufletul" rămân despărțite – indiferent cât de parazită, chiar vampirică, ni s-a arătat a fi legătura dintre ele.

(1967)

Scanned with OKEN Scanner

Godard

„Poate trebuie într-adevăr să alegem între etică și estetică, dar este la fel de adevărat că, pe oricare am alege-o, o vom găsi pe cealaltă la capătul drumului. Căci însăși definiția condiției umane ar trebui să rezide în mizanscenă."

În ULTIMII ani, opera lui Godard a fost dezbătută cu mai multă pasiune decât cea a oricărui alt cineast contemporan. Deși are șanse bune să fie considerat, alături de Bresson, cel mai mare regizor în activitate, încă se întâmplă ca oameni inteligenți să fie iritați și frustrați de filmele lui, chiar până în punctul în care ajung să le considere insuportabile. Filmele lui Godard nu au atins încă statutul de opere clasice sau de capodopere – așa cum s-a întâmplat cu cele mai bune realizări ale lui Eisenstein, Griffith, Gance, Dreyer, Lang, Pabst, Renoir, Vigo, Welles etc.; sau, pentru a lua niște exemple mai recente, *L'avventura* și *Jules și Jim*. Altfel spus, filmele sale n-au fost încă îmbălsămate; nu sunt nemuritoare, nu sunt „frumoase" în sens univoc (și reductiv). Ele își păstrează vigoarea tinerească de a ofensa, de a părea „urâte", iresponsabile, frivole, pretențioase, găunoase. Cineaștii și publicul încă învață de pe urma filmelor lui Godard, încă se ceartă cu ele.

Între timp, Godard (în parte pentru că produce un film nou la fiecare câteva luni) reușește să devanseze cu ușurință imperativul inexorabil al canonizării culturale; aprofundând probleme vechi și abandonând sau complicând soluții vechi – ofensând admiratori veterani și acumulând discipoli noi în număr la fel de mare. Al treisprezecelea film al său, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*

[*Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea*] (1966), este poate cel mai auster și cel mai dificil de până acum. Al paisprezecelea, *La Chinoise* [*Chinezoaica*] (1967), a avut premiera vara trecută la Paris și a luat primul Premiu special al juriului la Festivalul de Film de la Veneția în septembrie; dar Godard nu a venit de la Paris să-l ridice (primul său premiu la un festival de film major) pentru că tocmai începuse să turneze următorul său film, *Weekend*, care rula deja pe ecranele din Paris în luna ianuarie a acestui an.

Până astăzi, a realizat și a lansat cincisprezece lungmetraje, primul fiind faimosul *À bout de souffle* [*Cu sufletul la gură*], în 1959. Următoarele filme au fost, în ordine:

Le petit soldat [*Micul soldat*] (1960)
Une femme est une femme [*O femeie e o femeie*] (1961)
Vivre sa vie [*A-și trăi viața*] (1962)
Les Carabiniers [*Carabinierii*] (1963)
Le Mépris [*Disprețul*] (1963)
Bande à part [*O bandă aparte*] (1964)
Une femme mariée [*O femeie căsătorită*] (1964)
Alphaville (1965)
Pierrot le fou [*Pierrot nebunul*] (1965)
Masculin féminin (1966)
Made in U.S.A. (1966),

plus ultimele trei pe care le-am menționat deja. Pe deasupra, a făcut cinci scurtmetraje între 1954 și 1958, cele mai interesante fiind cele două din 1958, *Charlotte et son jules* [*Charlote și prietenul ei*] și *Une histoire d'eau* [*O istorie a apei*]. Mai are la activ și șapte „scheciuri": primul, *La Paresse* [*Lenea*], era unul dintre episoadele din *Les sept péchés capitaux* [*Cele șapte păcate capitale*] (1961); ultimele trei au fost făcute toate în 1967 – *Anticipation* [*Anticipare*], în *Le plus vieux métier du monde* [*Cea mai veche meserie din lume*]; o secțiune din *Loin du Vietnam* [*Departe de Vietnam*], filmul colectiv montat de Chris Marker; și un episod din producția italiană, încă

Scanned with OKEN Scanner

nedistribuită, *Gospel 70*. Având în vedere că Godard s-a născut în 1930 și și-a realizat toate filmele în cadrul industriei cinematografice comerciale, vorbim de o operă surprinzător de vastă. Din păcate, multe dintre filmele sale nu au fost deloc văzute în Statele Unite (printre omisiunile majore se numără *Pierrot le fou* și *Deux ou trois choses*) sau nu au rulat niciodată în circuitul cinematografelor de artă (precum *Le petit soldat* și *Les Carabiniers*) ori au avut parte doar de o viață scurtă pe ecranele din New York. Desigur, nu toate filmele sale sunt la fel de bune, însă astfel de lacune își spun cuvântul. Spre deosebire de opera celor mai mulți cineaști, a căror evoluție artistică este mult mai puțin personală și experimentală, cea a lui Godard merită, chiar solicită să fie văzută în integralitate. Unul dintre cele mai moderne aspecte ale artei lui Godard este că fiecare film al său își extrage valoarea din locul pe care îl ocupă în cadrul unui demers mai vast, al unei opere de-o viață. Fiecare film este, într-un anume sens, un fragment – care, datorită continuității stilistice a operei lui Godard, le pune în lumină pe celelalte.

Într-adevăr, practic niciun alt regizor, cu excepția lui Bresson, nu poate să rivalizeze cu recordul lui Godard de a fi făcut *doar* filme care aparțin, fără echivoc și fără compromisuri, autorului lor. (Să-l comparăm la acest capitol pe Godard cu doi dintre cei mai talentați contemporani ai lui: Resnais, care, după ce a făcut sublimul *Muriel*, a coborât dramatic ștacheta cu *La Guerre est finie* [*Războiul s-a sfârșit*], și Truffaut, care a realizat *La Peau douce* [*Pielea catifelată*] imediat după *Jules și Jim* – ambii cineaști aflându-se abia la al patrulea film.) Dacă Godard e în mod indiscutabil cel mai influent regizor al generației sale, acest lucru se datorează, în mare parte, faptului că și-a demonstrat incapacitatea de a a-și dilua propria sensibilitate, rămânând totodată vădit impredictibil. Când mergi la un nou film al lui Bresson, poți fi destul de sigur că vei avea iarăși parte de o capodoperă. Când mergi la cel mai nou Godard, te pregătești să vezi ceva deopotrivă șlefuit și haotic, un „proiect în lucru" care nu se pretează admirației facile. Calitățile care fac din

Scanned with OKEN Scanner

Godard, spre deosebire de Bresson, o mare figură culturală (și un artist major al vremurilor noastre, asemenea lui Bresson de data aceasta) sunt tocmai risipa sa de energie, gustul lui evident pentru risc, individualismul excentric al stăpânirii pe care o exercită asupra unei arte eminamente corporatiste și comerciale.

Dar Godard nu este doar un iconoclast abil. El „aruncă în aer" în mod deliberat cinemaul – nu este defel primul care și-o propune, dar este cu siguranță cel mai persistent și prolific și cel care a apărut la momentul cel mai oportun. Modul în care tratează regulile consacrate ale tehnicii filmice, cum ar fi montajul invizibil, concordanța punctelor de vedere și claritatea narațiunii, poate fi comparat cu repudierea de către Schoenberg a limbajului tonal care domina muzica în jurul anului 1910, când a intrat în perioada lui atonală, sau cu sfidarea de către cubiști a unor reguli picturale găunoase, precum reprezentarea realistă și spațiul pictural tridimensional.

Marile figuri culturale ale epocii noastre au în comun două calități: toți au fost niște asceți exemplari și totodată mari demolatori. Dar acest profil similar a rezultat în două atitudini diferite, și totuși la fel de captivante, privitoare la „cultura" în sine. Unii – precum Duchamp, Wittgenstein și Cage – își relativizează arta și gândirea printr-o atitudine disprețuitoare față de arta înaltă și de trecut sau măcar adoptă o postură ironică de ignoranță și neînțelegere. Alții – precum Joyce, Picasso, Stravinski și Godard – manifestă un apetit hipertrofiat pentru cultură (deși aviditatea lor vizează mai curând deșeurile culturale decât realizările demne de galeriile muzeelor); ei scormonesc prin cultură, proclamând că nimic nu este străin artei lor.

Niște apetituri culturale de o asemenea amploare dau naștere unei opere care este de ordinul compendiului subiectiv: informal-enciclopedică, antologizantă, eclectică din punct de vedere formal și tematic și marcată de o evoluție rapidă la nivelul stilurilor și formelor. Astfel, una dintre cele mai remarcabile caracteristici

Scanned with OKEN Scanner

ale operei lui Godard este îndrăzneala eforturilor sale de hibridizare. La Godard, amestecurile neglijente de tonalități, teme și metode narative sugerează ceva de genul unei fuziuni dintre Brecht și Robbe-Grillet, Gene Kelly și Francis Ponge, Gertrude Stein și David Riesman, Orwell și Robert Rauschenberg, Boulez și Raymond Chandler, Hegel și rock'n' roll. Tehnici din literatură, teatru, pictură și televiziune se amestecă liber în opera lui, alături de aluzii spirituale și impertinente la însăși istoria filmului. Elementele par deseori contradictorii – ca atunci când (în filmele sale recente) „o metodă narativă bazată pe fragmentare/colaj"[1], așa cum o numește Richard Roud, inspirată din pictura și poezia cele mai avansate, este combinată cu estetica săracă, indiscretă, neorealistă a televiziunii (cf. interviurile din *O femeie căsătorită*, *Masculin feminin* și *Deux ou trois choses*, filmate în prim-planuri și planuri medii frontale); sau atunci când Godard folosește compoziții vizuale puternic stilizate (precum nuanțele recurente de albastru și roșu din *O femeie e o femeie*, *Disprețul*, *Pierrot le fou*, *La Chinoise* și *Weekend*), în timp ce caută cu tot dinadinsul să dea aparența improvizației și vânează fără răgaz manifestările „naturale" ale personalității în fața ochiului extractor de adevăr al aparatului de filmat. Dar, oricât de discordante ar fi în teorie aceste asocieri, rezultatul pe care îl obține Godard se dovedește armonios, captivant atât plastic, cât și etic, și revigorant pe plan emoțional.

Reflexivitatea – și conștiința acesteia – în filmele lui Godard este cheia energiei lor. Opera lui constituie o formidabilă meditație asupra *posibilităților* cinematografului, ceea ce reformulează cele spuse anterior, și anume că Godard intră în istoria filmului ca primul demolator conștient al acestuia. Spus altfel, Godard s-ar putea să fie primul cineast major care intră în cinematografia comercială cu o vădită intenție critică. „Sunt în continuare un critic, la fel de

[1] În excelenta lui carte *Jean-Luc Godard* (Garden City, New York: Doubleday and Company, 1968), primul studiu de amploare în limba engleză despre Godard.

Scanned with OKEN Scanner

mult ca în perioada în care eram la *Cahiers du cinéma*", declara el. (Godard a scris regulat pentru această revistă între 1956 și 1959 și mai contribuie ocazional.) „Singura diferență este că, în loc să scriu opinii critice, acum le filmez." În alt context, descrie *Le petit soldat* ca pe o „autocritică", iar această formulă, la rândul ei, se aplică tuturor filmelor lui Godard.

Dar individualitatea filmelor lui Godard și reflecțiile elaborate și deseori umoristice asupra cinemaului ca mijloc pe care acestea le conțin nu sunt un capriciu al autorului, ci manifestarea unei tendințe certe a artelor de a deveni din ce în ce mai conștiente de sine, mai autoreferențiale. Ca toate operele importante ale canonului culturii moderne, filmele lui Godard sunt deopotrivă ceea ce sunt și evenimente care încurajează publicul să reconsidere înțelesul și cuprinderea formei artistice din care provin; nu sunt doar opere de artă, ci și activități metaartistice având rolul de a reorganiza întreaga sensibilitate a publicului. Departe de a deplora o astfel de tendință, eu consider că această direcție constituie cea mai promițătoare evoluție posibilă a filmului ca artă. Totuși, maniera în care cinematografia progresează înspre finalul secolului al XX-lea, ca o artă consacrată, din ce în ce mai autoreferențială și critică, permite în continuare o paletă largă de variațiuni. Metoda lui Godard nu are nimic în comun cu structurile excelentului film al lui Bergman *Persona*: solemne, splendid de conștiente și care ajung să se anihileze pe ele însele. Procedeele lui Godard sunt mult mai zglobii, mai jucăușe, deseori spirituale, câteodată tranșante, uneori doar caraghioase. Ca orice polemist talentat (ceea ce Bergman nu este), Godard are curajul de a se simplifica pe sine. Această calitate simplistă a unei bune părți a operei lui Godard este deopotrivă o formă de generozitate la adresa publicului și un atac împotriva lui; este, de asemenea, revărsarea unei sensibilități de o inepuizabilă vivacitate.

Atitudinea pe care Godard o aduce mediului cinematografic este deseori numită, cu o undă de reproș, „literară". Ceea ce se subînțelege de obicei prin această învinuire, ca atunci când Satie

Scanned with OKEN Scanner

era acuzat că ar compune muzică literară, sau Magritte că ar picta tablouri literare, este o preocupare pentru idei, pentru conceptualizare, în detrimentul integrității senzuale și puterii emoționale a lucrării – adică, mai general spus, obiceiul (care se presupune că e o formă de prost gust) de a leza unitatea esențială a unei anumite forme artistice prin introducerea unor elemente care îi sunt străine. Faptul că Godard și-a asumat în mod curajos sarcina de a reprezenta sau de a materializa idei abstracte este de netăgăduit. Multe dintre filmele sale chiar includ scurte apariții ale unor personalități intelectuale: un personaj ficțional intersectează un filozof real (eroina din *A-și trăi viața* îl chestionează într-o cafenea pe Brice Parain cu privire la limbaj și la sinceritate; în *La Chinoise*, tânăra maoistă dezbate cu Francis Jeanson într-un tren pe subiectul eticii terorismului); un critic și cineast rostește un monolog speculativ (Roger Leenhardt despre inteligența ardentă și totodată dispusă la compromis, în *O femeie măritată*); un bătrân grandios al istoriei filmului are șansa de a-și reinventa propria imagine cam întinată (Fritz Lang în propriul rol, un personaj coral meditând despre poezia germană, Homer, regie și integritate morală în *Disprețul*). Multe personaje din filmele lui Godard reflectează aforistic pentru sine sau își antrenează prietenii în discuții despre subiecte precum diferența dintre dreapta și stânga politică, natura cinematografului, misterul limbajului și vidul spiritual care stă la baza plăcerilor în societatea de consum. Mai mult decât atât, filmele lui Godard nu mustesc doar de idei, ci multe dintre personajele sale sunt și, în mod ostensibil, amatori de literatură. Într-adevăr, prin numeroasele referințe la cărți, mențiuni de nume de scriitori și citate sau fragmente mai lungi din texte literare împrăștiate în filmele sale, Godard lasă impresia că este prins într-un *agon* permanent cu însuși faptul literar – situație pe care încearcă s-o rezolve măcar în parte încorporând literatură și identități literare în filmele sale. Și, dincolo de utilizarea ei originală ca obiect cinematografic, Godard este interesat de literatură deopotrivă ca model și ca reinventare sau

Scanned with OKEN Scanner

alternativă la cinema. În interviuri și în propriile sale scrieri critice, relația dintre literatură și cinema este o temă recurentă. Una dintre diferențele pe care le subliniază Godard este că literatura a existat „ca formă artistică de la bun început", spre deosebire de cinema. Dar notează, de asemenea, o similitudine semnificativă între cele două arte: faptul că „noi, scriitorii și cineaștii, suntem condamnați să analizăm lumea, realul; pictorii și muzicienii nu sunt".

Prin tratarea cinemaului în primul rând ca exercițiu al inteligenței, Godard anulează orice distincție clară între cele două inteligențe: cea „literară" și cea „vizuală" (sau cinematografică). Dacă filmul este, conform definiției laconice a lui Godard, o „analiză" realizată „cu ajutorul imaginilor și sunetelor", nu e nimic impropriu în a face din literatură un subiect de analiză cinematografică. Oricât de străin cinemaului ar putea părea un astfel de material, mai ales în asemenea cantitate, Godard ar susține fără îndoială că o carte sau orice alt vehicul al conștiinței culturale este parte integrantă a lumii; așadar își are locul în filme. Într-adevăr, punând pe același nivel faptul că oamenii citesc, gândesc și merg cu toată seriozitatea la cinema și faptul că plâng, aleargă și fac dragoste, Godard i-a descoperit cinematografului o nouă venă de patos și lirism: în iubirea pentru cărți, în autentica pasiune culturală, în intransigența intelectuală, în suferința celui prins în plasa propriilor gânduri. (Un exemplu al tratamentului original pe care Godard îl aplică unui subiect destul de familiar, poezia analfabetismului grosolan, este secvența de douăsprezece minute din *Les Carabiniers*, în care soldații își despachetează trofeele compuse din cărți poștale.) Godard vrea să demonstreze că niciun material nu e inasimilabil. Dar condiția e ca literatura să se transforme la rândul ei în material, ca orice altceva. Se pot da doar extrase literare, fragmente de literatură. Pentru ca să poată fi absorbită de cinematograf, literatura trebuie dezmembrată sau ruptă în bucăți autonome; abia atunci poate Godard să-și însușească o porțiune a „conținutului" intelectual al oricărei cărți (de ficțiune sau nonficțiune), să împrumute din domeniul

Scanned with OKEN Scanner

public al culturii orice tonalitate, oricât de contrastantă (nobilă sau vulgară), să invoce într-o clipă orice diagnostic al *malaise*-ului contemporan care se dovedește relevant din punct de vedere tematic pentru narațiunea lui, indiferent cât de inconsecvent ar fi acesta cu registrul psihologic sau cu capacitatea intelectuală a personajelor.

Astfel, în măsura în care filmele lui Godard sunt, într-un anumit sens, „literare", pare limpede că alianța lui cu literatura se bazează pe cu totul alte interese decât cele nutrite de precedenții cineaști experimentali față de literatura cea mai avansată a vremii lor. Dacă Godard invidiază literatura, nu o face atât pentru inovațiile formale realizate în secolul al XX-lea, cât pentru dificila sarcină de a-și formula explicit ideile, pe care și-o asumă proza. Indiferent ce noțiuni ar fi extras Godard din lectura lui Faulkner, Beckett sau Maiakovski pentru elaborarea unor invenții formale în cinema, introducerea unor afinități literare pronunțate (ale sale?) în filmele lui îi permite mai ales să-și asume o voce publică mai audibilă și să formuleze niște afirmații mai generale. Dacă principala tradiție a cinemaului de avangardă a fost cea „poetică" (filme precum cele ale suprarealiștilor din anii 1920 și 1930, inspirate de emanciparea poeziei moderne față de narațiunea clasică și de discursul secvențial și de orientarea ei către prezentarea directă și asocierea senzuală și polivalentă de idei și imagini), Godard a dezvoltat un tip de cinema în mare măsură antipoetic, al cărui principal model literar este eseul în proză. Godard chiar a spus : „Mă consider un eseist. Scriu eseuri sub formă de romane sau romane sub formă de eseuri".

Să observăm că, în acest citat, Godard echivalează romanul și filmul – o substituție potrivită, într-un anumit sens, știind că tradiția romanului este cea care apasă cu cea mai mare greutate asupra cinemaului și că ceea ce îl stimulează pe Godard este tocmai exemplul evoluției recente a romanului.[2] „Mi-a venit o idee

[2] Dintr-o perspectivă istorică, s-ar părea că literatura modernă a fost mult mai influențată de cinema decât invers. Dar chestiunea influenței este una complexă. Spre exemplu, regizoarea cehă Věra Chytilová a spus că modelul pentru forma

Scanned with OKEN Scanner

de roman", mormăie eroul din *Pierrot le fou* la un moment dat, cu o nuanță de autoironie, imitând vocea tremurătoare a lui Michel Simon. „A nu descrie viața unui om, ci doar viața, viața însăși. Ceea ce circulă între oameni, spațiul... sunetele și culorile. Trebuie să existe un mod de a face asta; Joyce a încercat, dar trebuie să se poată... și mai bine." Desigur, Godard vorbește aici în calitate de cineast și pare încrezător că cinemaul poate realiza ceea ce romanul e incapabil să facă, această incapacitate fiind cauzată în parte de situația *critică* mai puțin favorabilă în care este plasată orice operă literară importantă. Am susținut că opera lui Godard demolează în mod conștient vechile convenții cinematografice. Dar această sarcină este executată cu elanul cuiva care lucrează cu o formă de artă percepută ca fiind tânără, aflată în pragul celei mai măreț faze de dezvoltare, mai curând decât la finalul acesteia. Godard consideră distrugerea vechilor reguli drept un efort constructiv – în contrast cu perspectiva dominantă cu privire la destinul actual al literaturii. Așa cum a și scris: „criticii literari laudă deseori opere precum *Ulise* sau *Sfârșit de partidă* pentru că ar epuiza un anumit gen, ar închide ușa în urma lui. Dar în cinema lăudăm mereu operele care *deschid* uși".

Relația cu modelele literare explică o parte semnificativă a istoriei cinemaului. Filmul, deopotrivă protejat și depreciat de statutul său dual de divertisment de masă și de formă artistică, rămâne ultimul bastion al valorilor romanului și teatrului de secol XIX – chiar și pentru acei cărora li s-au părut accesibile și plăcute atât postromanele de tipul lui *Ulise*, *Între acte*, *Nenumitul*, *Prânzul*

diptică a fantasticului său debut, *Ceva diferit*, l-a constituit narațiunea alternantă din *Palmieri sălbatici*; totuși s-ar putea aduce multe argumente care să demonstreze influența puternică a cinemaului asupra metodelor târzii de construcție narativă ale lui Faulkner. Și Godard, inspirat de același roman al lui Faulkner, a vrut la un moment dat ca ambele filme pe care le-a realizat în vara anului 1966, *Made in U.S.A.* și *Deux ou trois choses*, să fie proiectate împreună, prin alternarea câte unei role din fiecare.

Scanned with OKEN Scanner

dezgolit și *Foc palid*, cât și dramele drastic dedramatizate ale lui Beckett, Pinter și happeningurile. Astfel, critica uzuală care i se aduce lui Godard este că narațiunile lui sunt lipsite de dramatism, arbitrare, deseori pur și simplu incoerente; și că filmele lui sunt per ansamblu reci, statice, cu excepția unui strat superficial de agitație incoerentă, îngreunate de idei neintegrate în țesutul narativ, inutil de obscure. Desigur, ceea ce nu înțeleg detractorii lui e că Godard nu dorește să facă ceea ce ei îi reproșează că nu face. Astfel, inițial publicul a luat săriturile de montaj din *Cu sufletul la gură* drept fie un semn de diletantism, fie un demers pervers de încălcare a regulilor firești ale tehnicii cinematografice; de fapt, impresia de oprire accidentală, timp de câteva secunde, a aparatului de filmat în cursul unui cadru e un efect pe care Godard l-a obținut în mod deliberat în sala de montaj, prin secționarea unor duble altfel perfect cursive. (Și totuși când vizionăm astăzi *Cu sufletul la gură*, montajul cândva deranjant și mișcările derutante ale camerei de mână trec aproape neobservate, atât de răspândite au ajuns să fie aceste tehnici.) Ignorarea convențiilor narațiunii filmice bazate pe modelul romanului de secol XIX – înlănțuirea evenimentelor conform unui tipar cauză-efect, climaxurile, deznodămintele logice – este la fel de deliberată. În urmă cu câțiva ani, la Festivalul de Film de la Cannes, Godard a intrat într-o polemică cu Georges Franju, unul dintre cei mai talentați și excentrici cineaști francezi mai vârstnici. „Dar nu puteți, Monsieur Godard," se pare că ar fi spus Franju exasperat, „să nu recunoașteți măcar necesitatea de a avea un început, un mijloc și un final în filmele dumneavoastră." „Desigur" a răspuns Godard. „Dar nu neapărat în această ordine."

Nonșalanța lui Godard mi se pare justificată. Ceea ce e cu adevărat surprinzător este că regizorii nu au profitat mai devreme de faptul că tot ceea ce „se vede" (și se aude) pe parcursul experienței filmice este considerat categoric *prezent*, pentru a-și afirma independența față de noțiuni narative care sunt în fond de sorginte literară. Dar, așa cum am spus, până acum singura opțiune

alternativă realmente înțeleasă era ruperea completă de structurile formale ale ficțiunii în proză, dispensarea totală de „acțiune" și de „personaje." Această soluție alternativă, practicată numai în afara industriilor cinematografice comerciale, a dat naștere filmului „abstract" sau „poetic" bazat pe asocierea liberă de imagini. În schimb, metoda lui Godard este în continuare una narativă, deși s-a disociat de literalismul și de rolul fundamental acordat explicației psihologice pe care cei mai mulți le asociază romanului serios. Întrucât modifică mai curând decât să realizeze o ruptură radicală cu convențiile ficțiunii în proză ce stau la baza tradiției cinematografice dominante, filmele lui Godard derutează mai mult decât filmele explicit „poetice" sau „abstracte" ale avangardei cinematografice oficiale.

Așadar, prezența, și nu absența narațiunii în filmele lui Godard iscă cele mai frecvente critici. Oricât de nesatisfăcătoare le-ar părea multora poveștile sale, nu se poate spune despre filmele lui că le lipsește acțiunea – precum în *Omul cu aparatul de filmat* al lui Dziga Vertov, în cele două filme mute ale lui Buñuel (*L'Âge d'or, Un chien andalou*) sau în *Scorpio Rising* al lui Kenneth Anger, filme în care firul narativ a fost complet abandonat. Ca toate lungmetrajele obișnuite, filmele lui Godard ne arată un grup de personaje conectate între ele, ce evoluează într-un mediu recognoscibil și coerent: în cazul lui, unul cel mai adesea contemporan și urban (Parisul). Însă secvența evenimențială din filmele lui Godard doar sugerează o poveste perfect articulată, dar nu se și încheagă într-una; publicului i se prezintă un fir narativ care a fost șters sau s-a estompat (echivalentul structural al săriturii de montaj). Ignorând regula romancierului tradițional de a explica lucrurile în măsura în care ele par să ceară să fie explicate, Godard oferă motive simpliste sau nu furnizează nicio explicație; acțiunile din filmele lui sunt deseori opace și nu reușesc să producă consecințe; câteodată, însuși dialogul e inaudibil. (Alte filme, precum *Călătorie în Italia* al lui Rossellini și *Muriel* al lui Resnais, utilizează la rândul lor un sistem narativ

Scanned with OKEN Scanner

„nerealist", în cadrul căruia povestea este descompusă în elemente obiectivate disjuncte; dar Godard, singurul regizor a cărui întreagă operă se încadrează în această paradigmă, a sugerat mai multe rute spre „abstractizare" decât oricare alt cineast, pornind de la o narațiune ostensibil realistă. Este, de asemenea, important să distingem între diverse structuri ale abstractizării – de pildă între sistematizarea „indeterminării" intrigii în *Persona* lui Bergman și „intermitența" acțiunilor din filmele lui Godard.)

Deși procedeele narative la Godard par mai influențate de modele literare decât de cele cinematografice (nu menționează niciodată trecutul avangardist al cinemaului în interviuri sau declarații, dar îi citează în schimb ca modele pe Joyce, Proust și Faulkner), acesta nu a întreprins niciodată și nici nu pare plauzibil să întreprindă pe viitor transpunerea în mediul cinematografic a vreunei lucrări serioase de ficțiune aparținând paradigmei postromanului. Din contră, ca mulți alți regizori, Godard preferă materialele mediocre, chiar paraliterare, pe care le consideră mai ușor de dominat și de transformat prin mizanscenă. „Nu prea-mi place să spun o poveste", a scris Godard, simplificând întrucâtva chestiunea. „Prefer să folosesc un soi de tapiserie, un fundal în dreptul căruia să-mi brodez ideile. Dar, de obicei, am totuși nevoie de o poveste. Una convențională se pretează la fel de bine acestui scop, poate chiar mai bine." Godard a descris cu brutalitate romanul lui Moravia, *Disprețul*, care stă la baza strălucitului său film omonim, ca pe un „roman agreabil pentru o călătorie cu trenul, plin de sentimente desuete. Dar, pornind de la acest tip de romane, se fac cele mai bune filme". Deși *Disprețul* este fidel povestirii lui Moravia, filmele lui Godard nu vădesc de obicei urmele originilor lor literare. (La cealaltă extremă se află *Masculin feminin*, de altfel un caz mai tipic, care nu păstrează nicio asemănare cu nuvelele lui Maupassant, „La Femme de Paul" [Iubita lui Paul] și „Le Signe" [Semnul], din care s-a inspirat inițial Godard.)

Scanned with OKEN Scanner

Fie ele texte sau pretexte, majoritatea romanelor pe care Godard și le-a ales drept puncte de plecare sunt foarte dense la nivel narativ. El are o afecțiune deosebită pentru kitsch-ul american: *Made in U.S.A.* este bazat pe *The Jugger* [*Spărgătorul de seifuri*] de Richard Stark, *Pierrot le fou* pe *Obsession* de Lionel White și *O bandă aparte* pe *Fools' Gold* [*Aurul nebunilor*] de Dolores Hitchens. Godard folosește convențiile povestirilor populare americane ca o bază solidă și fertilă pentru propriile înclinații antinarative. „Americanii știu să spună povești; francezii habar n-au. Flaubert și Proust nu știu să nareze; ei fac cu totul altceva." Deși acel altceva este în mod clar ceea ce urmărește Godard, el a înțeles utilitatea pornirii de la narațiuni rudimentare. Regăsim o aluzie la această strategie în dedicația memorabilă din *Cu sufletul la gură*: „Studiourilor Monogram Pictures". (În versiunea originală, *Cu sufletul la gură* nu avea generic de început, iar prima imagine era precedată doar de acest omagiu abrupt adus celui mai prolific producător hollywoodian de filme de acțiune făcute la repezeală, cu bugete mici, în anii 1940 și la începutul anilor 1950.) Godard nu încerca să fie obraznic sau ironic de data aceasta – sau doar un pic. Melodrama este o resursă fundamentală a stilului său narativ. Să ne gândim numai la acțiunea ieșită drept dintr-o bandă desenată din *Alphaville*, la romantismul demn de un film cu gangsteri din *Cu sufletul la gură*, *O bandă aparte* și *Made in U.S.A.*, la ambianța de film de spionaj din *Le petit soldat* și *Pierrot le fou*. Melodrama – caracterizată de caracterul exagerat, frontal și opac al „acțiunii" – oferă un cadru atât pentru intensificarea, cât și pentru transcenderea procedeelor realiste tradiționale ale narațiunilor filmice serioase, dar într-un mod care nu le condamnă neapărat să pară ezoterice (așa cum erau filmele suprarealiste). Adaptând materiale familiare, vulgare, de mâna a doua – mituri populare mustind de acțiune și *glamour* sexual –, Godard își asigură o considerabilă libertate de a „abstractiza", fără a pierde posibilitatea de a se adresa publicului obișnuit cu teatrul comercial.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că materiale atât de familiare se pretează unor astfel de tentative de abstractizare – poate chiar le conțin în germene – a fost deja demonstrat pe larg de unul dintre primii mari regizori, Louis Feuillade, care a lucrat într-un gen disprețuit, serialul polițist (*Fantomas*, *Les Vampires*, *Judex*, *Ti Minh*). La fel ca modelele paraliterare din care se trag, aceste seriale (cele mai bune dintre ele fiind realizate între 1913 și 1916) nu respectă decât prea puțin standardele verosimilitudinii. Lipsite de orice preocupare pentru psihologia care începea să-și facă apariția în filmele lui Griffith și De Mille, poveștile lor sunt populate de personaje interschimbabile și sunt atât de burdușite de evenimente încât nu pot fi urmărite decât superficial. Dar astfel de standarde nu sunt potrivite pentru a judeca aceste filme. Ceea ce contează în serialele lui Feuillade sunt valențele lor formale și emoționale, care rezultă din juxtapunerea subtilă dintre întâmplările realiste și cele improbabile. Realismul filmelor rezidă în aspectul lor (Feuillade a fost unul dintre primii regizori europeni care să filmeze extensiv în locații reale); implauzibilitatea provine din haosul evenimentelor care se desfășoară în acest spațiu fizic și din ritmul accelerat, simetriile formale și repetitivitatea acțiunilor. În filmele lui Feuillade, ca în anumite opere timpurii ale lui Lang sau Hitchcock, narațiunea melodramatică este împinsă de regizor la o extremă absurdă, astfel încât acțiunea să capete o calitate halucinatorie. Desigur, acest grad de absorbire a unui material realist de o logică fantezistă solicită o utilizare generoasă a elipselor. Ca să predomine șabloanele temporale și spațiale și ritmurile abstracte, acțiunea însăși trebuie „opacizată". Într-un anume sens, astfel de filme au fără îndoială o poveste – foarte explicită și plină de acțiune. Dar într-alt sens, acela al continuității, coerenței și inteligibilității generale a incidentelor, povestea este total lipsită de importanță. Dispariția cartoanelor lapidare ale filmelor lui Feuillade care nu mai există decât într-o singură copie nu este foarte gravă, așa cum nici totala impenetrabilitate a narațiunilor din *Somnul de veci* de Hawks și *Kiss Me Deadly* [*Sărută-mă mortal*]

Scanned with OKEN Scanner

de Aldrich nu deranjează, putând chiar da o oarecare satisfacție. Astfel de narațiuni filmice își extrag potența emoțională și estetică tocmai din această incomprehensibilitate, așa cum „obscuritatea" anumitor poeți (Mallarmé, Roussel, Stevens, Empson) nu este o slăbiciune a operelor lor, ci un mijloc tehnic important pentru acumularea și sintetizarea emoțiilor relevante și pentru stabilirea nivelurilor și unităților distincte de „sens". Obscuritatea narațiunilor lui Godard (*Made in U.S.A.* mergând cel mai departe în această direcție) este la fel de funcțională, făcând parte din programul său de abstractizare a materialului cu care lucrează.

Totuși, aceste materiale fiind cum sunt, Godard păstrează ceva din simplitatea modelelor sale literare și filmice. Chiar dacă utilizează convențiile narative ale romanelor polițiste de tipul celor din colecția Série Noire și ale thrillerelor hollywoodiene pentru a le transforma în elemente abstracte, Godard reacționează și la energia lor spontană, senzuală, care se regăsește în propriile sale opere. Un rezultat ar fi faptul că majoritatea filmelor sale dau senzația de viteză, uneori chiar de grabă. Prin comparație, temperamentul lui Feuillade pare mai stabil. Pornind de la câteva teme limitate (precum ingenuitatea, cruzimea, delicatețea fizică), filmele lui Feuillade prezintă un număr aparent infinit de variațiuni formale. Alegerea formei indeterminate a serialului este așadar perfect justificată. După cele douăzeci de episoade din *Les Vampires*, cele aproape șapte ore de proiecție, devine clar că nu există vreun sfârșit pentru isprăvile formidabilei Musidora și ale găștii ei de bandiți mascați, așa cum nici confruntarea delicios de echilibrată dintre arhicriminalul și arhidetectivul din *Judex* nu trebuie vreodată să se încheie. Ritmul incidentelor pe care îl stabilește Feuillade este supus unor repetiții și înfrumusețări prelungite la nesfârșit, precum o fantezie sexuală elaborată în secret pe o perioadă lungă de timp. Filmele lui Godard se mișcă într-un ritm destul de diferit; le lipsește atât coerența fanteziei, cât și gravitatea ei obsesională și repetitivitatea neobosită, aproape mecanică.

Scanned with OKEN Scanner

Diferența poate fi motivată de faptul că acțiunea halucinatorie, absurdă și abstractă, cu toate că este o resursă centrală la Godard, nu ajunge să controleze forma filmelor sale așa cum se întâmpla în cazul lui Feuillade. Deși melodrama rămâne o componentă a sensibilității lui Godard, s-a afirmat treptat o componentă contrară: resursa realului. Tonul impulsiv și scindat al melodramei contrastează cu gravitatea și indignarea reținută a expozeului sociologic (să observăm tema recurentă a prostituției, care apare în ceea ce este practic primul film al lui Godard, scurtmetrajul *Une femme coquette* [*O femeie cochetă*], realizat în 1955, și se continuă în *A-și trăi viața*, *O femeie căsătorită*, *Deux ou trois choses* și *Anticipation*) și cu tonul și mai sobru al documentarului propriu-zis și al cvasisociologiei (în *Masculin feminin*, *Deux ou trois choses*, *La Chinoise*).

Cu toate că Godard a experimentat cu forma serială, spre exemplu în finalul din *O bandă aparte* (unde ni se promite o continuare, încă nerealizată, care să istorisească noile aventuri ale eroului și eroinei în America Latină) și în concepția generală a lui *Alphaville* (prezentat drept ultimele aventuri ale unui erou de seriale franțuzești, Lemmy Caution), filmele sale nu aparțin în mod univoc unui singur gen. Finalul deschis al filmelor lui Godard nu semnifică hiperexploatarea unui gen anume, ca în cazul lui Feuillade, ci devorarea succesivă a mai multor genuri. Contratema agitației continue a personajelor în filmele lui Godard este o insatisfacție manifestă față de limitele sau de stereotiparea „acțiunilor". Astfel, în *Pierrot le fou*, plictiseala sau frustrarea lui Marianne avansează așa-zisa narațiune; la un moment dat, ea spune către cameră: „Să lăsăm povestirea lui Jules Verne și să ne întoarcem la romanul *polițist*, cu pistoale și toate cele". Conținutul emoțional din *O femeie e o femeie* stă în dorința personajelor Alfredo, interpretat de Belmondo, și Angela, interpretată de Anna Karina, de a fi Gene Kelly și Cyd Charisse într-un musical hollywoodian de sfârșit de anii 1940, coregrafiat de Michael Kidd. Pe la începutul filmului *Made in U.S.A.*, Paula Nelson comentează: „Deja avem parte de sânge și mister. Am

Scanned with OKEN Scanner

impresia că mă aflu într-un film Disney în care joacă Humphrey Bogart. Înseamnă deci că e un film politic". Dar această remarcă reflectă măsura în care *Made in U.S.A.* este și, în același timp, nu este un film politic. Faptul că personajele lui Godard fac uneori un pas înapoi pentru a se vedea pe ei înșiși ca actori într-un film de gen este doar în parte o glumiță autoreferențială nostalgică a regizorului Godard. Este înainte de toate o renegare ironică a oricărui gen sau a oricărei maniere monolitice de a concepe o acțiune.

Dacă principiile organizatorice ale filmelor lui Feuillade erau repetitivitatea serială și elaborarea obsesivă, cel al lui Godard constă în juxtapunerea unor elemente contrare, de lungimi și grade de inteligibilitate mereu impredictibile. Dacă opera lui Feuillade concepe implicit arta ca pe o gratificare și o prelungire a fanteziei, opera lui Godard sugerează o funcție foarte diferită a ei: dislocarea senzorială și conceptuală. Fiecare film al lui Godard este o totalitate care se subminează, o totalitate detotalizată (pentru a împrumuta formula lui Sartre).

În locul unei narațiuni uniformizate cu ajutorul coerenței evenimentelor (o „poveste") și al tonalității constante (comică, serioasă, onirică, inexpresivă sau orice altceva), firul narativ al filmelor lui Godard este deseori întrerupt sau segmentat de incoerența evenimentelor și de schimbările abrupte la nivelul tonului și registrului discursului. Spectatorului i se pare, pe de-o parte, că evenimentele converg către o poveste, iar pe de altă parte că sunt o succesiune de tablouri de sine stătătoare.

Cel mai evident mod în care Godard segmentează secvențele narative succesive în tablouri este prin teatralizarea excesivă a unei părți a materialului, infirmând încă o dată prejudecată tenace conform căreia ar exista o incompatibilitate esențială între mijloacele teatrului și cele ale filmului. Convențiile musicalului hollywoodian, cu cântece și reprezentații teatrale care întrerup acțiunea, constituie un precedent pentru Godard – constituind sursa de inspirație

Scanned with OKEN Scanner

pentru concepția generală din *O femeie e o femeie*, dansul în trei din cafenea în *O bandă aparte*, secvențele cântate și scheciul de protest împotriva Războiului din Vietnam, interpretat sub cerul liber în *Pierrot le fou*, apelul telefonic cântat din *Weekend*. Celălalt model al său este, desigur, teatrul nonrealist și didactic dezvoltat de Brecht. Un aspect al „brechtianizării" operate de Godard constă în stilul lui distinctiv de a construi microdivertismente politice: în *La Chinoise*, piesa de teatru improvizată reprezentând agresiunea americană în Vietnam; sau dialogul *à la* Feiffer dintre cei doi operatori radioamatori cu care începe *Deux ou trois choses*. Dar cea mai profundă influență a lui Brecht se face simțită în acele procedee formale pe care Godard le folosește pentru a contra dezvoltarea obișnuită a narațiunii și pentru a complica implicarea emoțională a publicului. Un procedeu este adresarea directă către cameră a personajelor din mai multe filme, mai ales din *Deux ou trois choses*, *Made in U.S.A.* și *La Chinoise*. („Trebuie să vorbim ca și cum am cita adevărul", spune Marina Vlady la începutul filmului *Deux ou trois choses*, citându-l pe Brecht. „Actorul trebuie să citeze.") Altă tehnică folosită frecvent, de asemenea derivată din Brecht, este disecția narațiunii filmice în secvențe scurte: mai mult decât atât, în *A-și trăi viața*, Godard afișează pe ecran, înainte de fiecare scenă, sinopsisurile acestora, care descriu acțiunile ce urmează să aibă loc. Acțiunea din *Les Carabiniers* este împărțită în secțiuni scurte, brutale, introduse prin titluri lungi, majoritatea reluând textul cărților poștale trimise acasă de Ulise și Michelangelo; cartoanele sunt scrise de mână, ceea ce le face mai greu de descifrat și atrage atenția publicului asupra faptului că este pus să citească. Alt dispozitiv mai simplu este subdiviziunea relativ arbitrară a acțiunii în secvențe numerotate, ca atunci când secvența de generic din *Masculin feminin* anunță că filmul va consta în „cincisprezece fapte precise" (*quinze faits précis*). Un dispozitiv minimal sunt afirmațiile ironice, pseudocantitative, ca în cazul filmului *O femeie căsătorită*, cu scurtul monolog al băiețelului lui Charlotte explicând cum se

Scanned with OKEN Scanner

face o acțiune neprecizată în exact zece pași; sau în *Pierrot le fou*, când vocea lui Ferdinand anunță la începutul unei scene: „Capitolul opt. Traversăm Franța". Un alt exemplu: însuși titlul unuia dintre filme, *Deux ou trois choses* – doamna despre care se știu cu siguranță mai mult de două sau trei lucruri fiind Parisul. Și, pentru a susține acești tropi ai retoricii dezorientării, Godard pune în practică multe tehnici specific senzoriale care contribuie la fragmentarea narațiunii cinematografice. De fapt, majoritatea elementelor tipice stilisticii vizuale și sonore a lui Godard – montajul rapid și sacadat, cadrele extrem de scurte, alternarea între duble cu valori de lumină diferite, contrapunctul imaginilor prefabricate (panouri de semnalizare, picturi, panouri publicitare, cărți poștale, postere), muzica discontinuă – funcționează în acest fel.

În afară de strategia generală a „teatrului", poate că aplicația cea mai remarcabilă pe care o dă Godard principiului disociativ se manifestă la nivelul ideilor. Desigur, ideile nu sunt dezvoltate sistematic în filmele lui Godard, așa cum ar putea fi într-o carte. Nici nu sunt menite să fie. Spre deosebire de rolul lor în teatrul brechtian, ideile sunt în primul rând niște elemente formale în filmele lui Godard, unități de stimulare senzorială și emoțională. Funcția lor este cel puțin la fel de mult aceea de a disocia și de a fragmenta pe cât este de a indica sau de a pune în lumină „înțelesul" unei acțiuni. Adeseori, ideile, exprimate sub forma unor blocuri de cuvinte, sunt tangente acțiunii. Reflecțiile Nanei despre sinceritate și limbaj în *A-și trăi viața*, observațiile lui Bruno despre adevăr și acțiune în *Le petit soldat*, conștiința de sine perfect articulată a lui Charlotte în *O femeie căsătorită* și a lui Juliette în *Deux ou trois choses*, aptitudinea uimitoare a lui Lemmy Caution de a face aluzii literare elevate în *Alphaville* nu sunt funcții ale psihologiei realiste a acestor personaje. (Poate că, dintre protagoniștii reflexivi ai lui Godard, singurul la care meditația nu pare o activitate nenaturală este Ferdinand din *Pierrot le fou*.) Deși Godard propune un discurs filmic mereu deschis ideilor, acestea sunt doar un element într-o

Scanned with OKEN Scanner

formă narativă care are drept premisă relația intenționat ambiguă, deschisă, ludică a *tuturor* părților cu schema de ansamblu.

Plăcerea lui Godard de a interpola „texte" literare în acțiune, pe care am menționat-o deja, este una dintre manierele principale în care se manifestă prezența ideilor în filmele sale. Printre multe alte exemple: poemul lui Maiakovski recitat de fata pe cale de a fi executată de un pluton de soldați în *Les Carabiniers*; fragmentul din povestirea lui Poe citit cu voce tare în penultimul episod din *A-și trăi viața*; versurile din Dante, Hölderlin și Brecht pe care Lang le citează în *Disprețul*; orația din Saint-Just, făcută de un personaj îmbrăcat ca Saint-Just, în *Weekend*; pasajul din *Istoria artei* a lui Élie Faure, citit cu glas tare de Ferdinand fetiței sale în *Pierrot le fou*; replicile din *Romeo și Julieta* în versiunea franceză, dictate de profesorul de engleză în *O bandă aparte*; scena din *Bérénice* de Racine pe care o repetă Charlotte și iubitul ei în *O femeie căsătorită*; citatul din Fritz Lang citit cu voce tare de Camille în *Disprețul*; pasajele din Mao declamate de agentul FLN[3] în *Le petit soldat*; recitările antifone din micuța carte roșie în *La Chinoise*. De obicei, persoana care urmează să declame face înainte un anunț sau poate fi văzută luând în mână o carte și începând să citească din ea. Alteori însă, aceste semne evidente ale introducerii unui text lipsesc – ca în cazul fragmentelor din *Bouvard și Pécuchet* rostite de doi clienți într-o cafenea în *Deux ou trois choses* sau al lungului extras din *Moarte pe credit* recitat de servitoare („Doamna Céline") în *O femeie căsătorită*. (Deși este vorba de obicei de un text literar, acesta poate fi și filmic: ca fragmentul din *Jeanne d'Arc* al lui Dreyer pe care îl urmărește Nana în *A-și trăi viața* sau un minut de film turnat de Godard în Suedia, aparent o parodie a *Tăcerii* lui Bergman, pe care îl vizionează Paul și cele două fete din *Masculin feminin*.) Aceste texte introduc în acțiune elemente disonante

[3] Front de libération nationale, partid politic naționalist algerian, înființat în 1954, implicat în Războiul din Algeria (1954-1962) și ajuns la putere după înfrângerea Franței și cucerirea independenței. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

din punct de vedere psihologic; conferă varietate ritmică (încetinind pe moment acțiunea); întrerup acțiunea și o comentează în chip ambiguu; variază și extind perspectiva reprezentată în film. Spectatorul se va înșela mai mult ca sigur dacă ia aceste texte ca atare, fie ca opinii ale personajelor din film, fie ca mostre ale unei perspective unitare susținute de film, dragi pesemne regizorului. De fapt, tocmai contrariul este sau ajunge să fie adevărat. Ajutându-se de „idei" și de „texte", narațiunile filmice ale lui Godard au tendința să epuizeze perspectivele pe care le prezintă. Chiar și ideile politice exprimate în opera lui Godard – parțial marxiste și parțial anarhiste, într-unul dintre stilurile canonice ale inteligheției franceze postbelice – sunt supuse acestei reguli.

Precum ideile, care funcționează parțial ca elemente dezbinătoare, referințele culturale încorporate în filmele lui Godard funcționează în parte ca o formă de mistificare și ca un mijloc de refractare a energiei emoționale. (În *Le petit soldat*, de pildă, când Bruno o vede prima oară pe Véronica și spune despre ea că-i amintește de o eroină a lui Giraudoux, iar apoi se întreabă dacă ochii ei sunt gri Renoir sau gri Velázquez, impactul principal al acestor trimiteri constă în imposibilitatea publicului de a le verifica.) În mod inevitabil, Godard abordează subiectul bastardizării culturii, tematică formulată cel mai explicit în *Disprețul*, prin intermediul figurii producătorului american cu cărticica lui de proverbe. Oricât de încărcate de atributele culturii înalte ar fi filmele sale, poate că e inevitabil ca Godard să invoce în același timp proiectul delestării de povara culturii – așa cum face Ferdinand în *Pierrot le fou* când își abandonează viața pariziană pentru călătoria romantică către Sud, având asupra lui doar o revistă veche de benzi desenate. În *Weekend*, Godard confruntă barbaria meschină a burgheziei urbane posesoare de autovehicule cu violența potențial purificatoare a unui tineret rebarbarizat, imaginat sub trăsăturile unei armate de eliberare hipiote care cutreieră ținuturile rurale și ale cărei delicii supreme par să fie contemplarea, jafurile, jazzul și canibalismul. Tema delestării

Scanned with OKEN Scanner

culturale este tratată cel mai frontal și mai ironic în *La Chinoise*. Una dintre secvențele filmului ni-i arată pe tinerii adepți ai Revoluției Culturale curățându-și rafturile de toate cărțile, cu excepția celei roșii. O altă scurtă secvență ne arată inițial doar o tablă neagră, acoperită de o listă ordonată cu zeci de nume de vedete culturale occidentale, de la Platon la Shakespeare și la Sartre; apoi, acestea sunt șterse unul câte unul, cu grijă, numele lui Brecht fiind ultimul care dispare. Cei cinci studenți prochinezi, care stau împreună, vor să aibă un singur punct de vedere, acela al conducătorului Mao; dar Godard arată, fără a insulta inteligența nimănui, cât de himerică și inadecvată realității (și totuși cât de seducătoare) este această speranță. În ciuda radicalismului înnăscut al temperamentului său, Godard însuși încă pare un partizan al celeilalte revoluții culturale, a noastră, care îndeamnă artistul-gânditor să cultive o multitudine de puncte de vedere asupra oricărui subiect.

Toate dispozitivele pe care le utilizează Godard pentru a modifica încontinuu punctul de vedere în cadrul unui film pot fi considerate dintr-un alt unghi – ca elemente ajutătoare ale unei strategii pozitive, aceea de a suprapune mai multe voci narative pentru a reconcilia narațiunea la persoana întâi cu cea la persoana a treia. Astfel, *Alphaville* începe cu trei mostre de discurs la persoana întâi: pentru început, o afirmație preliminară rostită de Godard în afara cadrului, urmată de o declarație a computerului-conducător Alpha 60 și abia apoi solilocviul obișnuit, acela al protagonistului agent secret, pe care îl vedem conducându-și mohorât mașina în orașul viitorului. În locul sau alături de folosirea „cartoanelor" între secvențe ca semnale narative (ca în *A-și trăi viața* sau *O femeie căsătorită*), Godard pare să privilegieze mai nou instalarea unei voci narative în film. Această voce poate să aparțină personajului principal: meditațiile lui Bruno în *Le petit soldat*, subtextul liber asociativ al lui Charlotte în *O femeie căsătorită*, comentariul lui Paul în *Masculin feminin*. Poate fi cea a regizorului, ca în *O bandă aparte* și *Le grand escroc* [*Marele escroc*], scheciul din filmul *Les plus*

Scanned with OKEN Scanner

belles escroqueries du monde [*Cele mai frumoase escrocherii din lume*]. (1964). Situația cea mai interesantă apare când sunt două voci, ca în *Deux ou trois choses*, în decursul căruia atât Godard (pe șoptite), cât și eroina comentează acțiunea. *O bandă aparte* introduce noțiunea inteligenței narative care poate să „deschidă o paranteză" în acțiune și să se adreseze direct publicului, explicând ceea ce simt cu adevărat Franz, Odile și Arthur la un anumit moment; naratorul poate interveni sau face comentarii ironice cu privire la acțiune sau la însăși experiența vizionării filmului. (La cincisprezece minute după începerea filmului, Godard spune din afara cadrului: „Pentru cei care au ajuns mai târziu, ce s-a întâmplat până acum este că...") Astfel, se stabilesc în film două temporalități diferite, dar simultane – temporalitatea acțiunii de pe ecran și temporalitatea reflecției naratorului asupra imaginilor – într-un mod care permite trecerea neîngrădită între narațiunea la persoana întâi și prezentarea la persoana a treia a acțiunii.

Deși vocea narativă ocupa deja un rol major în opera lui timpurie (ca în cazul prodigiosului monolog comic din ultimul dintre scurtmetrajele realizate înainte de *Cu sufletul la gură*, *Une histoire d'eau*), Godard continuă să extindă și să complice sarcina narațiunii orale, atingând acum un nivel de rafinament precum cel din începutul lui *Deux ou trois choses*, când, din afara cadrului, o prezintă pe actrița principală, Marina Vlady, după nume, iar apoi personajul pe care urmează să-l interpreteze. Aceste procedee tind desigur să consolideze aspectul autoreflexiv și autoreferențial al filmelor lui Godard, căci prezența narativă supremă este faptul însuși al cinematografului; de aici rezultă că, în numele adevărului, mediul cinematografic trebuie făcut să se manifeste în fața spectatorului. Metodele lui Godard pentru a realiza acest lucru variază de la trucul frecvent întrebuințat de a pune un actor să adreseze scurte remarci jucăușe către cameră (i.e. către public) în mijlocul unei acțiuni, la utilizarea unei duble proaste – Anna Karina greșindu-și replica, întrebând dacă e în regulă, apoi repetând-o – în *O femeie*

Scanned with OKEN Scanner

e o femeie. Acțiunea din *Les Carabiniers* începe abia după ce auzim niște tuse și niște foșnete și instrucțiunile cuiva, poate ale compozitorului sau ale unui sunetist aflat pe platou. În *La Chinoise*, Godard atrage, în diverse moduri, atenția asupra faptului că urmărim un film: arată uneori pentru o clipă clacheta sau taie la un cadru cu Raoul Coutard, operatorul majorității filmelor lui Godard, stând în spatele aparatului. Dar imediat ni-l imaginăm pe asistentul care ținea clacheta în timp ce se filma acea scenă și pe acela care stătea în spatele altei camera pentru a-l filma pe Coutard. Nu ajungem niciodată să ridicăm vălul final și să experimentăm un cinema nemediat de cinema.

Am susținut că o consecință a nerespectării regulii estetice a punctului de vedere fix la Godard este estomparea diferenței dintre narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia. Dar poate mai corect ar fi să spunem că Godard propune o nouă concepție a punctului de vedere, punându-și amprenta asupra posibilității de a face filme la persoana întâi. Nu vreau să spun pur și simplu că filmele sale sunt subiective sau personale; la fel este opera multor altor regizori, mai ales a acelora care aparțin avangardei și mișcării underground. Mă gândesc la ceva mai specific, care să exprime toată originalitatea demersului său; în speță, modul în care Godard, mai ales în ultimele sale filme, construiește o prezență narativă, aceea a cineastului, care este elementul *structural* central al narațiunii cinematografice. Regizorul care vorbește la persoana întâi nu este un personaj propriu-zis în film. Așadar, nu poate fi văzut nicăieri pe ecran (cu excepția episodului din *Departe de Vietnam*, unde îl vedem doar pe Godard stând în spatele unui aparat de filmat și vorbind, montat în alternanță cu fragmente din *La Chinoise*), deși poate fi auzit din când în când, iar prezența lui în spațiul din afara cadrului devine treptat mai pregnantă. Dar această *persona* care se construiește în afara cadrului nu e o inteligență lucidă, auctorială, ca observatorul detașat din atâtea romane la persoana întâi. Naratorul suprem la persoana întâi din filmele lui Godard,

Scanned with OKEN Scanner

versiunea sa proprie a regizorului, este persoana responsabilă de film care stă totuși în afara lui, cu mintea asaltată de preocupări mai complexe și mai schimbătoare decât ar putea vreodată să reprezinte sau să încarneze un singur film. Într-un film de Godard, drama cea mai profundă provine din ciocnirea dintre această conștiință mai cuprinzătoare, mereu activă a regizorului și argumentul limitat, bine determinat al filmului pe care îl face. Așadar, fiecare film este deopotrivă o activitate creativă și distructivă. Practic, regizorul își consumă modelele, sursele de inspirație, ideile, cele mai recente ardori morale și artistice – iar forma filmului e determinată de feluritele moduri pe care el le găsește pentru a comunica publicului acest proces. Momentan, această dialectică și-a atins cel mai înalt stadiu de evoluție în *Deux ou trois choses*, care are cea mai radicală narațiune la persoana întâi dintre toate filmele făcute până acum.

Avantajul narațiunii la persoana întâi în cinema constă în libertatea sporită pe care o conferă regizorului, oferindu-i în același timp ocazia exersării unei mai mari rigori formale – țelul urmărit de toți postromancierii secolului. Astfel, Gide îl pune pe Édouard, autorul-protagonist din *Falsificatorii de bani*, să condamne toate romanele anterioare, pe motivul că au contururile „prea bine definite" și deci, indiferent cât de perfecte ar fi, conținutul lor este „captiv și lipsit de viață". El vrea să scrie un roman care să „gonească liber", întrucât a ales să nu-i „anticipeze sinuozitățile". Dar acest proiect de emancipare a romanului s-a limitat la a scrie un roman despre scrierea unui roman: înfățișarea „literaturii" prin literatură. În alt context, Brecht a descoperit „teatrul" în teatru. Godard a descoperit „cinemaul" în cinema. Deși filmele lui par să fie expresii lejere sau spontane ale propriei sale personalități, trebuie înțeles faptul că Godard are o concepție profund alienată a artei sale: face un cinema ce devoră cinemaul. Fiecare film este un eveniment ambiguu ce trebuie deopotrivă răspândit și distrus. Afirmația cea mai explicită a lui Godard pe această temă este contribuția lui la *Departe de Vietnam*, un monolog dureros în care

Scanned with OKEN Scanner

își pune demersul sub semnul întrebării. Iar afirmația lui cea mai spirituală pe această temă este o scenă din *Les Carabiniers* (care seamănă cu finalul unui film din două role, printre primele cu Mack Sennett, *Mabel's Dramatic Career* [*Cariera dramatică a lui Mabel*, 1913]), în care Michelangelo pleacă de pe front pentru a merge într-o sală de cinema, aparent pentru întâia oară, întrucât reacționează ca publicul de acum șaizeci de ani în fața primelor filme. Urmărește mișcarea actorilor de pe ecran cu întreg trupul, se ascunde sub un scaun când apare un tren și, în final, înnebunit de priveliștea unei fete care face o baie în filmul din film, sare de la locul său și urcă în fugă pe scenă. După ce se ridică pe vârfuri pentru a privi deasupra marginilor căzii și pipăie conturul fetei, încearcă până la urmă să o înșface – smulgând o parte din ecranul din ecran și revelând faptul că atât ea, cât și cada nu sunt decât o proiecție pe un zid murdar. Cinemaul, așa cum spune Godard în *Le grand escroc*, „este cea mai frumoasă păcăleală din lume".

Chiar dacă totalitatea dispozitivelor lui caută fie să destrame narațiunea, fie să varieze perspectiva, Godard nu urmărește schimbarea sistematică a punctele de vedere. Desigur că uneori elaborează o concepție plastică puternică – ca în cazul motivelor vizuale complexe ce ritmează scenele de dragoste dintre Charlotte și iubitul, respectiv soțul ei în *O femeie căsătorită*; și strălucita metaforă formală a imaginii monocrome care adoptă, rând pe rând, trei „culori politice" în *Anticipation*. Totuși, opera lui Godard se distinge tocmai prin faptul că îi lipsește rigoarea formală, o calitate manifestă în toată opera lui Bresson și a lui Jean-Marie Straub, precum și în cele mai bune filme ale lui Welles și Resnais.

Săriturile de montaj din *Cu sufletul la gură*, spre exemplu, nu fac parte dintr-o schemă ritmică generală strictă, o observație confirmată de funcția pe care le-o conferă Godard însuși. „Am descoperit în *Cu sufletul la gură* că, atunci când o discuție dintre doi oameni devine plictisitoare și obositoare, poți s-o intercalezi

Scanned with OKEN Scanner

cu alt discurs. Am încercat o dată și a funcționat foarte bine, așa că am făcut-o de-a lungul întregului film." S-ar putea ca Godard să exagereze neglijența atitudinii sale în sala de montaj, dar este lucru știut că, pe platou, recurge frecvent la intuiție. Nu a fost film pentru care să fi pregătit în avans un decupaj complet, iar multe altele au fost improvizate de pe-o zi pe alta pentru cea mai mare parte a filmărilor; în filmele recente cu sunet în priză directă, Godard i-a pus pe actori să poarte căști, astfel încât să poată vorbi cu fiecare în timp ce erau filmați, dându-le replici sau punându-le întrebări la care trebuiau să răspundă (interviuri spontane în fața camerei). Și, deși utilizează în general actori profesioniști, Godard a devenit din ce în ce mai deschis la încorporarea unor prezențe accidentale. (Câteva exemple: în *Deux ou trois choses*, Godard, din afara cadrului, intervievează o tânără care lucrează în salonul de înfrumusețare pe care l-a ocupat pentru o zi de filmare; Samuel Fuller, în propriul rol, vorbește cu Ferdinand, jucat de Belmondo, la o petrecere la începutul lui *Pierrot le fou*, pentru că Fuller, un regizor american pe care Godard îl admiră, se întâmpla să fie în Paris la momentul respectiv și îl vizita pe Godard pe platou.) Când folosește sunet în priză directă, Godard păstrează în general toate zgomotele naturale sau întâmplătoare captate de aparate, chiar și pe cele care nu au legătură cu acțiunea. Dacă rezultatele acestei atitudini permisive nu sunt întotdeauna interesante, unele dintre cele mai reușite efecte ale sale au fost intervenții de ultim moment sau rezultatele unor accidente. În *A-și trăi viața*, clopotele care însoțesc moartea Nanei au început să bată în timpul dublei, spre surpriza tuturor. Spectaculoasa scenă în negativ din *Alphaville* arată astfel fiindcă, în ultimul moment, Coutard i-a spus lui Godard că nu erau destule lumini pe set pentru a realiza un ecleraj satisfăcător (era noapte); Godard a hotărât totuși să meargă înainte cu filmarea. Godard a spus că spectaculosul final din *Pierrot le fou*, în care Ferdinand se omoară aruncându-se în aer, „a fost inventat pe loc, spre deosebire de început, care a fost planificat. E un fel de

Scanned with OKEN Scanner

happening, dar unul controlat și dominat. Cu două zile înainte de a începe, nu aveam nimic, absolut nimic. Mă rog, aveam cartea. Și câteva locații". Convingerea lui Godard că întâmplarea poate fi absorbită, folosită ca un instrument suplimentar pentru a dezvolta noi structuri, depășește chestiunea pregătirii minimale pentru un film și a dorinței de a prelungi flexibilitatea condițiilor de filmare până la etapa de montaj. „Câteodată am avut cadre filmate prost, din lipsă de timp sau de bani", a spus Godard. „Asamblarea lor lasă o altă impresie; nu resping acest fenomen, dimpotrivă, fac tot ce-mi stă în putință să scot în evidență ideea astfel creată."

Receptivitatea lui Godard la miracolul aleatoriului este susținută de predilecția lui pentru filmarea în locații. În opera sa de până acum – cuprinzând lungmetraje, scurtmetraje și schecіuri –, numai cel de-al treilea lungmetraj, *O femeie e o femeie*, a fost filmat în studio; restul a fost realizat în locații „găsite ca atare". (Cămăruța de hotel unde se petrece *Charlotte et son jules* era cea unde trăia Godard la momentul respectiv; apartamentul din *Deux ou trois choses* era al unui prieten; și apartamentul din *La Chinoise* este cel unde stă acum Godard.) Într-adevăr, unul dintre cele mai strălucite și mai tulburătoare aspecte din fabulele science-fiction ale lui Godard – scheciul din *RoGoPag* (1962), „Le nouveau monde" [Noua lume], *Alphaville* și *Anticipation* – este că au fost filmate în locații și clădiri neretușate din jurul Parisului mijlocului anilor 1960, precum aeroportul din Orly, Hotelul Scribe și noua clădire a Consiliului Electricității. Acesta este, desigur, și mesajul lui Godard. Fabulele despre viitor sunt totodată eseuri despre prezent. Vena fanteziei cinefile care este atât de pregnantă în opera lui Godard este mereu justificată de idealul adevărului documentar.

Înclinația lui Godard pentru improvizație, încorporarea accidentelor și filmarea în locații reale ar putea sugera o înrudire cu estetica neorealistă devenită celebră datorită filmelor italiene din ultimii douăzeci și cinci de ani, începând cu *Ossessione* [*Obsesie*] și *La terra trema* [*Pământul se cutremură*] realizate de Visconti

Scanned with OKEN Scanner

și atingându-și apogeul cu filmele postbelice ale lui Rossellini și recentul debut al lui Olmi. Dar Godard, deși este un fervent admirator al lui Rossellini, nu este nici măcar un neo-neorealist și nu încearcă deloc să elimine artificialul din opera lui. Caută în schimb să îmbine noțiunile, în mod normal antipodice, de gândire mobilă, spontană și de operă finalizată, de notiță întâmplătoare și de declarație premeditată până la ultimul detaliu. Spontaneitatea, atitudinea informală, autenticitatea nu sunt valori în sine pentru Godard, el fiind mai curând interesat de *convergența* spontaneității cu disciplina emoțională a abstracțiunii (dizolvarea „subiectului"). Bineînțeles, rezultatele sunt departe de a fi coerente. Deși Godard a pus foarte repede bazele stilului său specific (până în 1958), neastâmpărul temperamentului și voracitatea intelectuală îl împing să adopte o postură esențialmente exploratorie în raport cu arta filmului, în virtutea căreia caută să rezolve o problemă evocată, dar nesoluționată într-unul dintre filmele sale anterioare prin realizarea unuia nou. Cu toate acestea, privită în ansamblu, opera lui Godard este mult mai asemănătoare, în ceea ce privește problematica și amploarea, cu opera unui purist și formalist radical precum Bresson, decât cu cea a neorealiștilor – deși relația cu Bresson se fondează, la rândul ei, pe deosebiri.

Bresson și-a atins și el maturitatea stilistică foarte repede, dar cariera lui a constat mereu din opere independente, atent planificate, concepute în limitele esteticii sale personale bazate pe concizie și intensitate. (Născut în 1910, Bresson a făcut opt lungmetraje, primul în 1943 și cel mai recent în 1967.) Arta lui Bresson se caracterizează prin puritate și lirism, printr-un ton naturalmente elevat și printr-o coerență atent construită. A spus într-un interviu condus de Godard (*Cahiers du cinéma,* nr. 178, mai 1966) că, pentru el, „improvizația stă la baza creației cinematografice". Dar un film de Bresson nu arată deloc improvizat. În versiunea finală a filmului, un cadru trebuie să fie deopotrivă autonom și necesar; ceea ce înseamnă că nu există decât un singur mod corect de a compune

Scanned with OKEN Scanner

fiecare cadru (deși se poate ajunge la el pe calea intuiției) și de a asambla cadrele pentru a forma o narațiune. În ciuda considerabilei lor energii, filmele lui Bresson degajă un aer de căutare formală, dând impresia că ar fi fost organizate conform unui ritm calculat cu subtilitate și rigoare, ce a impus eliminarea oricărui element neesențial. Având în vedere estetica austeră a lui Bresson, pare adecvat ca subiectul lui caracteristic să fie un om aflat literalmente după gratii sau blocat într-o dilemă chinuitoare. Într-adevăr, dacă suntem pregătiți să acceptăm unitatea narativă și tonală drept standard prioritar în film, estetismul lui Bresson – întrebuințarea maximală a unui material minimal, calitatea meditativă, „autarhică" a filmelor sale – pare a fi singurul procedeu cu adevărat riguros.

Opera lui Godard ilustrează o estetică (și, fără îndoială, și un temperament și o sensibilitate) aflată la polul opus față de cea a lui Bresson. Energia morală care alimentează arta filmică a lui Godard, deși nu este cu nimic mai prejos decât cea a lui Bresson, duce la un ascetism cu totul diferit: acela al efortului de a se pune mereu sub semnul întrebării, care devine un element constitutiv al operei de artă. „Cu fiecare nou film", zicea în 1965, „mi se pare din ce în ce mai evident că cea mai mare problemă în regia de film este de a decide unde și de ce să începi un cadru și de ce să-l oprești." De fapt, Godard nu poate să conceapă soluții altfel decât arbitrare la problema lui. Deși fiecare cadru este autonom, niciun efort de gândire nu-l poate face necesar. Întrucât, pentru Godard, filmul este înainte de toate o structură deschisă, distincția dintre esențial și neesențial în orice operă dată devine inutilă. Așa cum nu se poate descoperi niciun standard intrinsec și absolut pentru determinarea compoziției, duratei și amplasării unui cadru, nu există niciun motiv cu adevărat solid pentru a exclude un anume lucru dintr-un film. Această viziune a filmului ca asamblaj mai curând decât ca unitate se află în spatele modului aparent superficial în care Godard și-a caracterizat multe dintre cele mai recente filme. „*Pierrot le fou* nu este un film în adevăratul sens al cuvântului, este

Scanned with OKEN Scanner

o tentativă de a face cinema." Despre *Deux ou trois choses*: „În fond, nu este un film, este o tentativă de film și este prezentat ca atare". *O femeie căsătorită* este descrisă în intertitlurile principale drept „Fragmente dintr-un film făcut în 1964"; iar *La Chinoise* are ca titlu secundar „Un film în curs de realizare". Susținând că nu oferă nimic mai mult decât „eforturi" și „tentative", Godard recunoaște gradul de arbitrarietate sau indeterminare structurală al operei sale. Fiecare film rămâne un fragment în sensul în care posibilitățile sale de elaborare nu pot fi niciodată epuizate. Căci, din moment ce admitem sau considerăm chiar oportună metoda juxtapunerii („Prefer, pur și simplu, să pun lucrurile unele lângă altele"), care asamblează elemente contrare fără să le reconcilieze, nu mai poate exista vreun final necesar din punct de vedere intern într-un film de Godard, așa cum se întâmplă într-un film de Bresson. Toate filmele trebuie ori să fie întrerupte abrupt, ori să aibă parte de un final arbitrar – marcat deseori de moartea violentă a unuia sau a mai multor personaje principale în ultima bobină a filmului, ca în *Cu sufletul la gură*, *Le petit soldat*, *A-și trăi viața*, *Les Carabiniers*, *Disprețul*, *Masculin feminin* și *Pierrot le fou*.

Așa cum era de așteptat, Godard și-a susținut această viziune subliniind relația (mai curând decât diferența) dintre „artă" și „viață". Godard a afirmat că nu a simțit niciodată – așa cum simt fără îndoială romancierii – „că fac vreo deosebire între viață și creație". Terenul familiar al mitului este luat din nou în stăpânire: „cinemaul se află undeva între artă și viață". Despre *Pierrot le fou*, Godard a scris: „Viața e subiectul, iar formatul [cinema]scop și culoarea sunt atributele sale [...] Viața în sine, așa cum aș vrea s-o surprind, folosind panoramice pentru natură, *plans fixes* pentru moarte, cadre scurte, cadre lungi, sunete mai slabe sau mai puternice, mișcările Annei și ale lui Jean-Paul. Pe scurt, viața umplând ecranul așa cum robinetul umple o cadă care se golește simultan, cu aceeași viteză". Godard susține că în asta constă diferența lui față de Bresson, care, atunci când face un film, are „o idee a lumii" pe care „încearcă s-o

Scanned with OKEN Scanner

pună pe ecran sau – lucru de altfel similar – are o idee despre cinema" pe care încearcă „s-o aplice lumii". Pentru un regizor precum Bresson, „cinemaul și lumea sunt matrițe care trebuie umplute, în timp ce în *Pierrot* nu există nici matriță, nici materie".

Desigur, filmele lui Godard nu sunt căzi; Godard nutrește sentimente complexe despre lume și artă, în aceeași măsură și aproape în aceeași manieră ca Bresson. Dar, în ciuda retoricii pe alocuri nesincere a lui Godard, contrastul cu Bresson rămâne valabil. În cazul lui Bresson, care era pictor la bază, valoarea artei filmice constă în austeritatea și rigoarea mijloacelor cinematografice (care se regăsesc însă în foarte puține filme). Pentru Godard, tocmai inconsecvența, promiscuitatea și maleabilitatea mediului conferă filmelor, chiar și multora de calitate inferioară, autoritate și potențial. Filmul poate să îmbine forme, tehnici, puncte de vedere; nu poate fi redus la un singur ingredient, oricare ar fi acela. Cineastul are sarcina de a demonstra că nimic nu e exclus din oficiu. „Orice poate fi pus într-un film", spune Godard. „Totul trebuie pus într-un film."

Godard concepe filmul ca pe un organism viu: mai curând ca pe o prezență sau ca pe o întâlnire decât ca pe un obiect – un eveniment pe deplin istoric sau contemporan, al cărui destin constă în a fi depășit de evenimentele ulterioare. Căutând să creeze un cinema ferm ancorat în autenticul prezent, Godard pune deseori în filmele sale referințe la crize politice în desfășurare: Algeria, politica internă a lui de Gaulle, Angola, Războiul din Vietnam. (Ultimele patru filme ale sale includ o secvență unde personajul principal denunță agresiunea americană în Vietnam, iar Godard a declarat că, până nu se termină războiul, va pune o astfel de secvență în fiecare nou film.) Filmele sale pot să conțină și referințe mai informale ori sentimente mai aleatorii – un comentariu mușcător la adresa lui André Malraux; un compliment la adresa lui Henri Langlois, directorul Cinémathèque française; un atac împotriva proiecționiștilor iresponsabili care rulează filme 1.66 în format cinemascop sau o mențiune a filmului încă nelansat al unui regizor

Scanned with OKEN Scanner

coleg sau prieten. Godard profită de oportunitatea de a folosi cinemaul în mod punctat, „jurnalistic". Utilizând stilul interviului, specific pentru *cinéma vérité* și pentru documentarul de televiziune, poate să-și schițeze niște personaje pe baza opiniilor lor despre anticoncepționale sau despre importanța lui Bob Dylan. Jurnalismul poate să constituie baza unui film: Godard, care-și scrie toate scenariile, menționează „Documentația pentru *Où en est la prostitution* [*Cum stăm cu prostituția*, 1959] de Marcel Sacotte" drept sursă pentru *A-și trăi viața*; povestea din *Deux ou trois choses* i-a fost sugerată de un articol din *Le Nouvel Observateur* despre femeile casnice din noile ansambluri de locuințe sociale care devin prostituate ocazionale pentru a crește veniturile familiei.

Precum fotografia, cinemaul a fost mereu o artă care a captat temporalitatea; dar până acum, acest aspect a fost secundar în filmul de ficțiune. Godard este primul regizor major care încorporează în mod deliberat diverse aspecte contingente ale situației sociale de la momentul realizării filmului – aspecte care alcătuiesc uneori cadrul respectivului film. Astfel, cadrul lui *Masculin feminin* este un raport despre situația tineretului francez din timpul a trei luni critice din punct de vedere politic, în iarna anului 1965, între primul și cel de-al doilea tur al alegerilor prezidențiale; iar *La Chinoise* analizează facțiunea studenților comuniști din Paris, inspirați de Revoluția Culturală maoistă, în vara lui 1967. Dar, desigur, Godard nu intenționează să prezinte fapte în sens literal – sens care neagă relevanța imaginației și fanteziei. În opinia lui, „poți începe fie cu ficțiunea, fie cu documentarul. Dar cu oricare dintre ele ai începe, îl vei găsi inevitabil pe celălalt". Poate că dezvoltarea cea mai interesantă a acestei perspective nu o constituie filmele sale care îmbracă forma unor reportaje, ci cele care îmbracă forma unor fabule. Nesfârșitul război universal din *Les Carabiniers* este ilustrat cu ajutorul unor materiale documentare despre Cel de-Al Doilea Război Mondial, iar mizeria în care trăiesc personajele mitice (Michelangelo, Ulise, Cleopatra, Venus) este Franța de azi.

Scanned with OKEN Scanner

Alphaville este, după spusele lui Godard, „o fabulă cu o bază realistă", căci orașul intergalactic este literalmente Parisul contemporan.

Deloc preocupat de chestiunea purității – orice material putând fi utilizat în cadrul unui film –, Godard este totuși angajat într-un demers profund purist: tentativa de a elabora o structură filmică care să fie ancorată într-un timp prezent mai pur. Eforturile sale se concentrează în a face filme ce se derulează în prezentul imediat, nu vorbesc despre trecut, nu narează un fapt deja consumat. Godard urmează bineînțeles o direcție deja luată de literatură. Ficțiunea, până de curând, era arta trecutului. Evenimentele dintr-un poem epic sau un roman erau, când cititorul începea cartea, deja parte din trecut (într-un anumit sens). Dar în majoritatea noii ficțiuni, evenimentele trec prin fața noastră ca și cum s-ar afla într-un prezent ce coexistă cu timpul vocii narative (mai precis, cu timpul în care vocea narativă este receptată de cititor). Evenimentele există așadar în prezent – un prezent cel puțin la fel de concret precum cel în care se află cititorul însuși. Acesta este motivul pentru care scriitori precum Beckett, Stein, Burroughs și Robbe-Grillet preferă să folosească timpul prezent în textele lor sau echivalentul acestuia. (Altă strategie: aceea de a face în mod cât se poate de explicit din distincția dintre trecut, prezent și viitor o enigmă insolubilă – ca, spre exemplu, în anumite povestiri de Borges sau Landolfi și în *Foc palid*.) Dar dacă această evoluție este fezabilă în literatură, s-ar zice că este cu atât mai ușor pentru cinema să facă o mișcare similară, întrucât, într-un anumit sens, narațiunea filmică nu cunoaște *decât* timpul prezent. (Tot ce e arătat este egal prezent, indiferent unde are loc.) Pentru ca filmul să-și exploateze libertatea înnăscută, era necesar să cultive o relație mult mai flexibilă, mult mai puțin literală cu actul de a spune o „poveste". Povestea în sensul tradițional – a ceva ce s-a întâmplat deja – este înlocuită de o situație segmentată în care suprimarea anumitor elemente explicative dintre secvențe creează impresia unei acțiuni care se reînnoiește constant, se desfășoară la timpul prezent.

Scanned with OKEN Scanner

Inevitabil, acest timp prezent se confundă cu o viziune oarecum behavioristă, exterioară, antipsihologică a condiției umane. Căci înțelegerea psihologiei celuilalt depinde de capacitatea de a avea în vedere în mod simultan dimensiunile trecutului, prezentului și viitorului. A privi pe cineva dintr-o perspectivă psihologică înseamnă a desface coordonatele temporale în care se situează. O artă care își propune să fie la timpul prezent nu poate aspira la acest tip de „profunzime" sau de interioritate în portretizarea ființei umane. Am învățat deja această lecție din opera lui Stein și Beckett; Godard realizează demonstrația pentru film.

Godard face o singură aluzie explicită la această alegere, în legătură cu *A-și trăi viața*, despre care spune: „l-am construit [...] din tablouri pentru a accentua dimensiunea teatrală a filmului. Mai mult decât atât, această diviziune corespunde cu perspectiva exterioară asupra lucrurilor care mi s-a părut cea mai aptă să redea senzația unor trăiri interioare. Cu alte cuvinte, este procedeul contrar celui folosit de Bresson în *Pickpocket*, unde drama este văzută din interior. Cum am putea reda «interioritatea»? Cred că rămânând prudent în exterior". Dar, deși sunt avantaje evidente în a rămâne „în exterior" – flexibilitatea formei, libertatea de a sta în afara cercului vicios al soluțiilor limitative –, această alegere nu este atât de evidentă pe cât o sugerează Godard. Poate că nimeni nu poate pătrunde în „interior" în sensul pe care i-l atribuie Godard lui Bresson – un procedeu foarte diferit de explicitare a motivațiilor și de condensare a vieții interioare a personajelor promovate de romanul realist de secol XIX. Într-adevăr, conform acestor standarde, chiar și Bresson se poziționează fără îndoială „în exteriorul" personajelor sale, el fiind spre exemplu mai interesat de prezența lor somatică, de ritmul mișcărilor lor, de povara sentimentelor lor inexprimabile.

Totuși, Godard are dreptate când spune că, prin comparație cu Bresson, el se află „la exterior". Un mod prin care se menține la exterior este variind constant punctul de vedere din care este

Scanned with OKEN Scanner

relatat filmul, prin juxtapunerea unor elemente narative contrastante: aspecte realiste ale poveștii alături de aspecte implauzibile, semne scrise intercalate cu imaginile, „texte" recitate cu voce tare care întrerup dialogurile, interviuri statice în contrast cu acțiuni rapide, interpolarea unei voci narative ce explică sau comentează acțiunea și așa mai departe. Un al doilea mod constă în reprezentarea forțat neutră a „lucrurilor", ce contrastează cu viziunea extrem de intimă a lui Bresson asupra lucrurilor ca obiecte folosite, disputate, iubite, ignorate și uzate de oameni. Lucrurile din filmele lui Bresson, fie că e vorba de o lingură, un scaun, o bucată de pâine, o pereche de pantofi, poartă întotdeauna semnele utilizării lor de către om. Totul stă în *cum* sunt utilizate – cu îndemânare (așa cum își folosește prizonierul lingura în *Un condamné à mort s'est échappé* [*Un condamnat la moarte a evadat*] și eroina din *Mouchette* tigaia și castroanele pentru a face cafeaua de dimineață) sau cu stângăcie. În filmele lui Godard, lucrurile emană un aer de înstrăinare totală. Cel mai adesea, sunt folosite cu indiferență, fără îndemânare, nici stângăcie; ele se află pur și simplu acolo. „Obiectele există", a scris Godard, „și, dacă le acordăm lor mai multă atenție decât oamenilor, asta e tocmai fiindcă ele există cu mai multă intensitate decât oamenii. Obiectele moarte sunt în continuare vii. Oamenii vii sunt deseori deja morți." Dacă lucrurile pot constitui punctul de pornire al unor gaguri vizuale (precum oul suspendat din *O femeie e o femeie* și afișele de cinema din depozitul din *Made in U.S.A.*) sau pot introduce elemente de o mare frumusețe formală (precum studiile *à la* Francis Ponge ale vârfului arzând al unei țigări și ale bulelor care se adună și se răsfiră pe suprafața unei căni de cafea fierbinte în *Deux ou trois choses*), ele apar întotdeauna într-o situație de disociere emoțională pe care o consolidează. La Godard, cea mai evidentă formă a reprezentării disociate a lucrurilor constă în imersiunea ambivalentă în farmecul imaginarului pop și exhibarea parțial ironică a resurselor simbolice ale capitalismului urban – mașini de *pinball*, cutii de detergent, mașini puternice, reclame

Scanned with OKEN Scanner

luminoase, panouri publicitare, reviste de modă. Prin extensie, fascinația lui Godard pentru caracterul alienat al lucrurilor dictează decorul majorității filmelor sale: autostrăzi, aeroporturi, camere de hotel anonime sau apartamente moderne, lipsite de suflet, cafenele renovate, puternic luminate, cinematografe. Mobilierul și locațiile filmelor lui Godard constituie un peisaj al alienării – fie că afișează patosul unei populații urbane dislocate, compuse din delincvenți, femei casnice decepționate, studenți de stânga și prostituate, disimulat în spatele artificialității cotidianului, fie că prezintă fantezii antiutopice ale unui viitor sumbru.

Un univers resimțit ca esențialmente dezumanizat sau fragmentat încurajează totodată „asocierea" rapidă între diversele sale ingrediente. Din nou, putem identifica diferența față de atitudinea lui Bresson, care este riguros nonasociativ și, din acest motiv, preocupat de profunzimea fiecărei situații; într-un film de Bresson, există anumite schimburi organice de energii personale, relevante pentru toate părțile implicate, care înfloresc sau se epuizează (în ambele cazuri, ele asigură coeziunea narațiunii și îi conferă un final organic). În viziunea lui Godard, nu există conexiuni realmente organice. În peisajul durerii, doar trei reacții complet independente prezintă vreun interes: acțiunea violentă, sondarea „ideilor" sau transcendența oferită de brusca, arbitrara iubire romantică. Ni se sugerează însă că toate sunt ori revocabile, ori artificiale. Nu sunt tentative de autoîmplinire; sunt mai curând disoluțiile decât soluțiile unei probleme. S-a observat că multe dintre filmele lui Godard proiectează o viziune masochistă, aproape misogină, a femeii și un romantism inepuizabil cu privire la „cuplu". Este o combinație ciudată de atitudini, una mai degrabă familiară. Astfel de contradicții sunt pandantul psihologic sau etic al presupozițiilor formale fundamentale ale lui Godard. Într-o operă concepută ca fiind deschisă, asociativă, compusă din „fragmente", construită prin juxtapunerea (parțial aleatorie) a unor elemente contrare, orice principiu activ sau orice rezoluție emoțională clară nu poate

Scanned with OKEN Scanner

să fie decât artificială (din punct de vedere etic) ori ambivalentă (din punct de vedere psihologic).

Fiecare film este o rețea provizorie de impasuri emoționale și intelectuale. Cu posibila excepție a opiniei lui despre Războiul din Vietnam, nu există atitudine pe care Godard s-o includă în filmele lui fără s-o pună simultan între paranteze, criticând-o așadar prin dramatizarea decalajului dintre eleganța și seducția ideilor și opacitatea brută sau lirică a condiției umane. Aceeași stare de impas caracterizează judecățile morale ale lui Godard. În ciuda utilizării frecvente a metaforei și realității prostituției ca sumă a suferințelor contemporane, filmele lui Godard nu pot fi considerate „împotriva" prostituției sau „în favoarea" plăcerii și libertății în sensul neechivoc în care filmele lui Bresson preamăresc iubirea, cinstea, curajul și demnitatea și deplâng cruzimea și lașitatea.

Din perspectiva lui Godard, opera lui Bresson e fără îndoială „retorică", iar Godard este pornit să distrugă retorica printr-o utilizare abundentă a ironiei – rezultatul inevitabil al luptei dintre o inteligență vie, dar oarecum scindată, și un romantism irepresibil, combinat cu o tendință către moralism. În multe dintre filmele sale, Godard caută în mod deliberat cadrul parodiei, al ironiei ca formă de contradicție. Spre exemplu, *O femeie e o femeie* pune o temă ostensibil serioasă (o femeie frustrată atât în calitate de soție, cât și de viitoare mamă) într-un cadru ironico-sentimental. „Subiectul din *O femeie e o femeie*", a spus Godard, „este un personaj care reușește să rezolve o anumită situație, dar am conceput acest subiect în cadrul mai larg al unui musical neorealist: în sine o *contradicție absolută*, acesta fiind tocmai motivul pentru care am vrut să fac filmul." Un alt exemplu îl constituie abordarea lirică a unei scheme cam urâte puse la cale de o bandă de gangsteri amatori în *O bandă aparte*, încununată de extrema ironie a „finalului fericit" în care Odile și Franz se îmbarcă spre America Latină, în căutare de noi aventuri romantice. Alt exemplu: numele proprii din *Alphaville*, un film în care Godard abordează printre cele mai

serioase teme din opera lui, sunt o colecție de identități provenite din benzi desenate (personajele se numesc Lemmy Caution, eroul unei serii franceze foarte cunoscute de thrillere; Harry Dickson; Profesorul Leonard Nosferatu, alias von Braun; Profesorul Jeckyll), iar rolul principal este interpretat de Eddie Constantine, actorul american expatriat a cărui moacă este un clișeu al filmului polițist francez de serie B de peste două decenii; mai mult, titlul inițial al filmului era „Tarzan versus IBM". Un exemplu suplimentar: filmul pe care Godard s-a hotărât să-l facă pe tema dublă a asasinatelor lui Ben Barka și Kennedy, *Made in U.S.A.*, a fost conceput ca un *remake* parodic al *Somnului de veci*[4] (care, în vara anului 1966, a rulat din nou într-o sală de cinema *arthouse* din Paris), cu rolul lui Bogart de detectiv în trenci încurcat într-un insolubil mister reluat acum de Anna Karina. Pericolul unei utilizări atât de abundente a ironiei este transmiterea ideilor sub formă caricaturală și mutilarea emoțiilor. Ironia înăsprește limitarea deja considerabilă a emoțiilor în film, rezultată din insistența asupra deplinului prezent al narațiunii cinematografice, în care situații cu mai puțină încărcătură emoțională vor fi reprezentate în mod disproporționat – în defavoarea reprezentării intense a unor stări de suferință, ură, dorință ori satisfacție erotică profundă și durere fizică. Astfel, în timp ce Bresson, aflat aproape mereu în forma lui cea mai bună, este capabil să transmită emoții puternice fără să cadă vreodată în sentimentalism, Godard, în momentele sale mai proaste, creează narațiuni care par ori dure, ori sentimentale (și totuși fade din punct de vedere emoțional).

În cazul lui Godard, „directețea" se dovedește o tactică mai eficientă – fie că vorbim de patosul pe care l-a autorizat din când în când în *Masculin feminin* sau de inflexibila răceală a unor filme pline de pasiune precum *Les Carabiniers*, *Disprețul*, *Pierrot le fou* și

[4] *The Big Sleep* (1946), film noir în regia lui Howard Hawks, avându-l coscenarist pe William Faulkner, bazat pe romanul lui Raymond Chandler. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Weekend. Această răceală este o calitate omniprezentă a filmelor lui Godard. În ciuda violenței evenimentelor și a abordării frontale a sexualității, filmele dau dovadă de o abordare sobră, distantă atât a grotescului și a suferinței, cât și a erotismului explicit. Personajele lui Godard sunt uneori torturate; deseori, ele mor, dar fără să facă valuri. (Godard are o deosebită predilecție pentru accidentele rutiere; finalul din *Disprețul*, distrugerea mașinii în *Pierrot le fou*, viziunea imperturbabilă a carnagiului de pe autostradă în *Weekend*.) De asemenea, rar apar persoane făcând dragoste și, când apar, ceea ce-l interesează pe Godard nu este comuniunea senzuală, ci ce dezvăluie sexul despre „spațiile dintre oameni". Momentele orgiastice sunt cele în care tineri dansează împreună sau cântă sau se joacă sau aleargă – oamenii aleargă atât de frumos în filmele lui Godard –, nu cele în care fac dragoste.

„Cinematografia e emoție", spune Samuel Fuller în *Pierrot le fou*, o opinie pe care o presupunem a fi împărtășită de Godard. Dar pentru Godard, emoția vine întotdeauna însoțită de ornamentul unei vorbe de duh, de o transmutație a afectelor pe care o plasează în mod limpede în centrul procesului de creație artistică. De aici izvorăște în parte preocuparea lui Godard față de limbaj, atât sub forma sonoră, cât și sub forma vizuală pe care acesta le îmbracă pe ecran. Limbajul funcționează ca un mijloc de distanțare față de acțiune. Elementul plastic este emoțional, imediat; dar cuvintele (inclusiv semnele, textele, poveștile, zicătorile, recitările, interviurile) au o temperatură mai scăzută. În timp ce imaginile invită spectatorul să se identifice cu ceea ce vede, prezența cuvintelor îl transformă în critic.

Dar, la Godard, utilizarea brechtiană a cuvintelor este doar un aspect al chestiunii. Oricât ar fi influențat Godard de Brecht, modul în care abordează limbajul este mai complex și mai echivoc și se înrudește mai curând cu eforturile anumitor pictori care folosesc activ cuvintele pentru a submina imaginea, pentru a o respinge, a

Scanned with OKEN Scanner

o face opacă și neinteligibilă. Godard nu doar că dă limbajului o funcție mai importantă decât a făcut-o vreun alt regizor înaintea lui. (Să comparăm verbozitatea filmelor lui Godard cu severitatea verbală și austeritatea dialogurilor la Bresson.) El nu vede nimic în mediul filmic care să împiedice limbajul să fie un subiect de cinema – așa cum limbajul a devenit subiectul unei bune părți a poeziei contemporane și, într-un sens metaforic, al câtorva mari picturi, precum cele ale lui Jasper Johns. Dar pare că limbajul poate deveni subiect de cinema numai atunci când cineastul este obsedat de caracterul problematic al acestuia – așa cum este în mod evident Godard. Ceea ce alți regizori au considerat a fi înainte de toate un plus de „realism" (avantajul filmului sonor asupra celui mut) devine în mâinile lui Godard un instrument practic autonom și deseori subversiv.

Am vorbit mai sus de variile moduri în care Godard folosește dimensiunea orală a limbajului – sub formă nu doar de dialog, ci și de monolog, de discurs recitat, inclusiv de citate și de comentarii sau de interogări extradiegetice. De asemenea, limbajul este un element vizual sau plastic important în filmele sale. Uneori, ecranul este acoperit integral de un text sau de o inscripție care se substituie imaginii figurative sau acționează ca o contragreutate la aceasta. (Ca să dăm doar câteva exemple: rafinatele generice eliptice cu care încep toate filmele; cartea poștală de la cei doi soldați în *Les Carabiniers*; panourile publicitare, afișele, coperțile de discuri și reclamele din reviste în *A-și trăi viața*, *O femeie căsătorită* și *Masculin feminin*; paginile doar parțial lizibile ale jurnalului lui Ferdinand în *Pierrot le fou*; conversația prin coperți de cărți interpuse din *O femeie e o femeie*; coperțile cartonate ale colecției „Idées" folosite tematic în *Deux ou trois choses*; sloganurile maoiste de pe pereții apartamentului din *La Chinoise*.) Nu numai că Godard nu consideră cinemaul ca fiind esențialmente fotografie în mișcare; pentru el, faptul că filmele, care se presupune că sunt un mediu figurativ, acomodează limbajul este tocmai ceea ce îi

Scanned with OKEN Scanner

conferă cinemaului superioritatea față de alte arte, în termeni de varietate a registrelor și de libertate creatoare. Într-un anumit sens, elementele figurative sau fotografice sunt doar materia brută a cinemaului lui Godard; ingredientul transformator este limbajul. Așadar, a-l critica pe Godard pentru verbozitatea filmelor sale presupune a-i înțelege greșit materialele și intențiile. Este aproape ca și când imaginea figurativă ar avea un statism care o aseamănă prea mult cu „arta", statism pe care Godard vrea să-l șubrezească prin acțiunea corozivă a cuvântului. În *La Chinoise*, o inscripție de pe zidul comunei de studenți maoiști declară: „Trebuie să înlocuim ideile vagi prin imagini clare". Dar aceasta nu este decât una dintre fațetele chestiunii, după cum bine știe Godard. Uneori, imaginile sunt prea clare, prea simple (*La Chinoise* este răspunsul plin de simpatie și de amuzament al lui Godard la dorința arhiromantică de a-și forja o identitate perfect simplă și clară). Dialectica atât de des reformulată dintre imagine și limbaj este departe de a fi stabilă. Așa cum declară propriul lui glas la începutul lui *Alphaville*: „În viață, unele lucruri sunt prea complexe pentru transmiterea pe cale orală. Deci le transformăm în ficțiuni, pentru a le face universale". Dar, din nou, e limpede că a face lucrurile universale poate însemna a le simplifica, ceea ce trebuie combătut cu ajutorul concretitudinii și ambiguității cuvintelor.

Godard a fost întotdeauna fascinat de opacitatea și natura coercitivă a limbajului; o caracteristică recurentă a narațiunilor sale filmice este apariția unui anume soi de deformare a vorbirii. La nivelul său cel mai inocent, dar totodată opresiv, vorbirea poate deveni un monolog isteric, ca în *Charlotte et son jules* sau *Une histoire d'eau*. Vorbirea poate fi întretăiată și incompletă, ca în utilizările timpurii ale unor fragmente de interviuri – în *Le grand escroc* și în *Cu sufletul la gură*, unde Patricia îi ia interviu unui romancier (jucat de regizorul J.-P. Melville) la aeroportul din Orly. Vorbirea poate deveni repetitivă, ca în cazul dublării halucinante a dialogului de către traducătorul cvadrilingv din *Disprețul* și, în

Scanned with OKEN Scanner

O bandă aparte, repetiția straniu de intensă a frazelor de final de către profesoara de engleză, în secvența dictării. Există mai multe exemple de dezumanizare totală a vorbirii – precum croncănitul în *slow motion* al computerului Alpha 60 și vorbirea diminuată, mecanică a subiecților umani catatonici din *Alphaville*; și vorbirea „stâlcită" a călătorului din *Anticipation*. Dialogul poate fi în decalaj cu acțiunea, precum în cazul comentariului antifonic din *Pierrot le fou*; sau poate, pur și simplu, să nu aibă niciun sens, ca în istorisirea „morții logicii" în urma unei explozii nucleare deasupra Parisului în *Le nouveau monde*. Câteodată, Godard blochează înțelegerea deplină a vorbirii – ca în scena introductivă din *A-și trăi viața* sau în cazul înregistrării hârâite, parțial neinteligibile a vocii lui „Richard Po-" în *Made in U.S.A.* și al lungii confesiuni erotice cu care începe *Weekend*. În completarea acestor mutilări ale discursului și limbajului în filmele lui Godard, au loc și numeroase discuții explicite despre problemele puse de limbaj. Enigma modului în care putem transmite un înțeles moral sau intelectual prin actul vorbirii, în contextul trădării conștiinței de către limbaj, este dezbătută în *A-și trăi viața* și *O femeie căsătorită*; misterul „traducerii" dintr-o limbă într-alta este o temă ce apare în *Disprețul* și *O bandă aparte*; limbajul viitorului este subiect de speculație între Guillaume și Veronique în *La Chinoise* (cuvintele vor fi rostite ca și cum ar fi sunet și materie); dimensiunea nonsensică subiacentă a limbajului este demonstrată în schimbul de replici dintre Marianne, muncitorul și barmanul din *Made in U.S.A.*; și efortul de a purifica limbajul afectat de disocierea filozofică și culturală este tema principală și explicită din *Alphaville* și *Anticipation*, succesul individual al acestor eforturi constituind rezoluția dramatică a ambelor filme.

În momentul de față, problema limbajului pare să fi devenit motivul dominant în opera lui Godard. În spatele paravanului verbozității lor, filmele lui Godard sunt obsedate de duplicitatea și de banalitatea limbajului. Dacă există o „voce" care vorbește în toate filmele sale, este cea care pune la îndoială toate vocile. Limbajul este

Scanned with OKEN Scanner

contextul mai larg în care trebuie plasată tema prostituției, recurentă la Godard. Dincolo de interesul sociologic direct pe care îl prezintă, prostituția este metafora extinsă a destinului limbajului, așadar a conștiinței înseși. Fuziunea celor două teme are loc în chipul cel mai clar în coșmarul science-fiction din *Anticipation*: într-un hotel de aeroport, cândva în viitor (adică acum), călătorii pot alege între două feluri de parteneri sexuali temporari, cineva care poate face dragoste fără să vorbească sau cineva care poate spune vorbe de amor, dar nu poate iniția niciun raport fizic. Această schizofrenie a cărnii și sufletului este amenințarea care motivează preocuparea lui Godard pentru limbaj și care îi inspiră autochestionările dureroase ce îi caracterizează arta zbuciumată. După cum declară Natacha la finalul lui *Alphaville*, „Sunt cuvinte pe care nu le știu". Dar această constatare dureroasă, conform mitului narativ clădit de Godard, marchează începutul redempțiunii ei; și – prin extensia aceluiași țel – redempțiunea artei înseși.

(februarie 1968)

Scanned with OKEN Scanner

Ce se întâmplă în America (1966)

[RĂSPUND MAI jos la chestionarul trimis de editorii *Partisan Review* în vara anului 1966 mai multor persoane. Chestionarul începea în felul următor: „Direcția în care înaintează America trezește mari anxietăți. Într-adevăr, avem motive să ne temem că America intră într-o criză morală și politică". După alte câteva astfel de eufemisme, contributorii erau invitați să-și organizeze răspunsurile pornind de la șapte întrebări specifice: 1. Contează cine se află la Casa Albă? Sau există ceva în sistemul nostru care ar forța orice președinte să acționeze așa cum o face Johnson[1]? 2. Cât de gravă este problema inflației? Dar a sărăciei? 3. Care este sensul fracturii dintre administrație și intelectualitatea americană? 4. Este America albă dornică să asigure drepturi egale negrilor? 5. Unde credeți că ne poate conduce politica externă a țării? 6. În general, ce credeți că se poate întâmpla în America? 7. Credeți că ne putem pune vreo speranță în acțiunile tineretului contemporan?

Propriul meu răspuns, republicat mai jos, a apărut în numărul revistei din iarna anului 1967, alături de contribuțiile lui Martin Duberman, Michael Harrington, Tom Hayden, Nat Hentoff, H. Stuart Hughes, Paul Jacobs, Tom Kahn, Leon H. Keyserling, Robert Lowell, Jack Ludwig, Jack Newfield, Harold Rosenberg, Richard H. Rovere, Richard Schlatter și Diana Trilling.]

---

[1] Lyndon Baines Johnson (1908-1973), președinte al Statelor Unite ale Americii între 1963 și 1969. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Tot ceea ce simțim legat de această țară este sau ar trebui să fie condiționat de conștientizarea *puterii* americane: a Americii ca arhiimperiu al planetei, ce ține viitorul atât istoric, cât și biologic al omului între labele sale de King Kong. America contemporană, cu Ronald Reagan, noul tătic al Californiei, și cu John Wayne mestecând costițe la Casa Albă, este practic Țara Yahooilor[2] descrisă de Mencken.[3] Principala diferență constă în faptul că ceea ce se întâmplă în America acum, la finalul anilor 1960, are mult mai multe consecințe decât ce se întâmpla în anii 1920. Pe atunci, dacă nu aveai un suflet prea delicat, puteai să iei în derâdere – uneori chiar cu afecțiune – primitivismul american, iar inocența americană putea să ți se pară înduioșătoare. Astăzi, având în vedere proporțiile pe care le-au luat, atât primitivismul, cât și inocența sunt letale.

În primul rând, puterea americană este indecent de mare. Dar și calitatea vieții americane este o insultă la adresa posibilităților dezvoltării umane; și poluarea spațiului american cu gadgeturi, mașini, televizoare și construcții supraetajate brutalizează simțurile, transformându-ne pe cei mai mulți în niște nevrotici cenușii și, pe cei mai buni dintre noi, în atleți spirituali perverși și în maeștri stridenți ai autotranscendenței.

Gertrude Stein a zis că America e cea mai veche țară din lume. Este fără îndoială cea mai conservatoare. Are cel mai mult de pierdut în cazul unei schimbări de paradigmă (șaizeci la sută din bogăția lumii deținută de o țară care conține șase la sută din populație). America știe că este încolțită: „ei" vor să ne ia „nouă" totul. Iar eu cred că Americii ar merita să i se ia totul.

---

[2] Se face trimitere la ființele primitive, lacome, răutăcioase din Țara Cailor, imaginată de Jonathan Swift în *Călătoriile lui Gulliver*. (N. tr.)

[3] Henry Louis Mencken (1880-1956), influent jurnalist, eseist, satirist și critic cultural american, antidemocrat, admirator al Germaniei, acid la adresa americanului obișnuit, ignorant și credul („Boobus americanus"), pus în legătură cu yahooii lui Swift. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Trei lucruri de știut despre această țară.

America a fost fondată pe un genocid, pe presupunerea necontestată a dreptului europenilor albi de a extermina populația băștinașă de culoare, mai puțin evoluată din punct de vedere tehnologic, pentru a ocupa continentul.

America nu doar că a avut cel mai brutal sistem sclavagist din epoca modernă, ci și un sistem juridic unic (prin comparație cu alte forme de sclavie, să zicem din America Latină sau din coloniile engleze) care nu recunoștea sub nicio formă calitatea de ființe umane a sclavilor.

Ca națiune – spre deosebire de o colonie –, America a fost creată în principal de surplusul de săraci din Europa, secundați de grupulețul celor care erau doar *Europamüde*, obosiți de Europa (un slogan literar al anilor 1840). Totuși, până și cei mai săraci cunoșteau atât o anumită „cultură", inventată în mare parte de superiorii lor sociali și administrată de sus, cât și o anumită „natură" care era pacificată de secole. Acești oameni au ajuns într-o țară unde cultura indigenă era inamicul pe cale să fie anihilat fără milă și unde natura era și ea inamicul, o forță pură, neatinsă de civilizație, adică de dorințele omului, care trebuia îngenuncheată. După ce America a fost „cucerită", a fost populată de noi generații de săraci și concepută conform fanteziei stridente a vieții bune pe care niște oameni dezrădăcinați și defavorizați din punct de vedere cultural puteau s-o fi nutrit la începutul erei industriale. Iar țara își vădește aceste origini.

Străinii ridică în slăvi „energia" americană, căreia îi atribuie atât inegalabila noastră prosperitate economică, cât și splendida vivacitate a artelor și divertismentului nostru. Dar această energie este desigur coruptă la sursă și plătim un preț prea ridicat pentru ea, pentru acest dinamism hipernatural, disproporționat pe plan uman, care ne întinde nervii la maxim. Practic este energia violenței, a resentimentului și anxietății omniprezente dezlănțuite

de dislocări culturale cronice, care trebuie sublimată într-un elan sălbatic. Această energie a fost sublimată mai ales într-un materialism grosolan și într-un impuls achizitiv. Într-un filantropism febril. În cruciade morale de o ignoranță crasă, cea mai spectaculoasă dintre ele fiind Prohibiția. Într-un talent uimitor pentru urâțirea spațiilor rurale și urbane. Într-o limbuție și în frământările unei minorități de musculițe: artiști, profeți, băgăcioși, ciudați și nebuni. Și în nevroze autoflagelatoare. Dar violența pură răzbate pretutindeni, destabilizând totul.

E de la sine înțeles că America nu este singura țară violentă, urâtă și nefericită de pe acest pământ. Încă o dată, este o chestiune de proporții. Numai trei milioane de amerindieni trăiau aici când a venit omul alb, cu pușca în mână, pentru a-și oferi un nou început. Astăzi, hegemonia americană nu amenință viața a trei, ci a nenumărate milioane care, precum amerindienii, nici măcar nu au *auzit* de „Statele Unite ale Americii" și cu atât mai puțin de imperiul lor mitic, „lumea liberă". Politicile americane sunt în continuare alimentate de fantezia Destinului Manifest[4], deși limitele erau cândva stabilite de frontierele continentului, în timp ce destinul Americii contemporane se întinde peste întreaga lume. Mai sunt multe hoarde de piei-roșii ce trebuie secerate înainte ca virtutea să triumfe; așa cum ne explică filmul western clasic, singurul Roșu bun este un Roșu mort. Toate acestea pot părea exagerări pentru cei care trăiesc în atmosfera aparte, mai rafinată a New Yorkului și a împrejurimilor sale. Dar dacă traversezi râul Hudson, înțelegi că nu doar *unii* americani, ci aproape toți americanii gândesc în acest fel.

Desigur, acești oameni nu știu ce vorbesc – la propriu. Dar aceasta nu e o scuză. Dimpotrivă, este condiția fără de care nu ne-am afla în situația de față. Insațiabilul moralism american și

[4] *Manifest Destiny*, ideologie cristalizată în SUA după Războiul Civil din 1861-1865, exprimând credința americanilor că sunt destinați expansiunii continentale și răspândirii democrației și „lumii libere", credință înrădăcinată în excepționalismul și naționalismul romantic, transmisă ulterior imperialismului american. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

credința americană în violență nu sunt doar simptomele gemene ale unei nevroze caracteriale ce îmbracă forma unei adolescențe prelungite, care poate să prevadă ajungere, cândva, la maturitate. Ele constituie o psihoză națională pe deplin dezvoltată, cu rădăcini profunde, care e fondată, ca toate psihozele, pe negarea eficientă a realității. Până acum, toată povestea a funcționat. Cu excepția unor porțiuni ale Sudului acum o sută de ani, America nu a cunoscut niciodată războiul. În ziua care ar fi putut fi bătălia Armaghedonului, când America și Rusia erau gata să intre în coliziune în apele Cubei, un șofer de taxi mi-a spus: „Eu nu-mi fac griji. Am făcut ultimul război, iar acum am depășit vârsta de înrolare. Nu mai au ce să-mi facă de data asta. Dar cred c-ar trebui să și-o ia o dată pentru totdeauna. Ce mai așteptăm? Hai să terminăm cu povestea asta". Cum războiul se desfășoară mereu Acolo și mereu ieșim învingători, de ce să nu lansăm bomba? Cu atât mai bine dacă tot ce trebuie făcut este să apăsăm un buton. Căci America este un hibrid straniu între o țară apocaliptică și una valetudinară. Cetățeanul de rând o fi nutrind fantezii cu John Wayne, dar are cel mai adesea temperamentul domnului Woodhouse din romanul[5] lui Jane Austen.

Răspund pe scurt la câteva dintre întrebări:

1. *Nu* cred că Johnson este forțat de „sistemul nostru" să acționeze așa cum o face: un exemplu este Vietnamul, unde în fiecare seară alege personal țintele pentru misiunile de bombardare din ziua următoare. Dar consider că e ceva teribil de greșit într-un sistem de facto care îi acordă Președintelui o putere practic nelimitată de a duce o politică externă imorală și imprudentă, fără ca opoziția înverșunată a, să zicem, președintelui Comitetului pentru Relații Externe al Senatului să-l poată opri în vreun fel. Sistemul

[5] *Emma* (1815). Henry Woodhouse, tatăl eroinei, bolnăvicios, preocupat excesiv de propria sănătate și de propriul confort. Versiune românească, în traducerea Mariei Adam, București: RAO, 2022. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

de jure conferă Congresului puterea de a declanșa un război – cu excepția, se pare, a campaniilor imperialiste și expedițiilor genocidare. E mai bine ca acelea să rămână nedeclarate.

Totuși, nu vreau să sugerez că politica externă a lui Johnson este capriciul unei clici care a preluat controlul, a sporit puterea șefului executivului, a castrat Congresul și a manipulat opinia publică. Johnson, din păcate, își reprezintă perfect alegătorii. Spre deosebire de Kennedy. Dacă există vreo conspirație, este (sau a fost) aceea a liderilor naționali mai progresiști, aleși în mare parte de plutocrația de pe coasta de Est. Ei au manevrat pentru a obține consimțământul precar la țelurile liberale care s-a impus în această țară de peste o generație – un consens superficial, care este produsul puternicului caracter apolitic al unui electorat descentralizat, preocupat mai ales de chestiuni locale. Dacă Declarația drepturilor ar fi supusă astăzi unui referendum ca un nou act legislativ, ar avea soarta Consiliului Civil de Revizuire al New Yorkului.[6] Majoritatea oamenilor din această țară cred în ceea ce crede și Goldwater[7] și au făcut-o dintotdeauna. Dar cei mai mulți n-o știu. Să sperăm că nici nu vor afla.

4. Nu cred că America albă este dornică să ofere drepturi egale negrilor americani. Dornică e doar o minoritate de americani albi, cei mai mulți educați și înstăriți, dintre care puțini au avut vreun contact social îndelungat cu negrii. Această țară este cu înflăcărare rasistă; lucrurile vor rămâne neschimbate în viitorul apropiat.

5. Cred că politica externă a prezentei administrații va duce la războaie mai numeroase și de și mai mare amploare. Principala noastră speranță – și constrângerea majoră aplicată belicozității și paranoiei americane – constă în oboseala și depolitizarea Europei

[6] The New York City Civilian Review Board (CCRB), agenție independentă, creată în 1953, având menirea de a investiga, media și formula plângeri împotriva organelor de poliție abuzatoare. (N. tr.)

[7] Barry Morris Goldwater (1909-1998), senator american republican, general-maior, conservator și libertarian, antisindicalist și anticomunist. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Occidentale, în frica intensă de America și de posibilitatea unui nou război mondial în Rusia și în țările Europei de Est, și în corupția și lipsa de fiabilitate a statelor noastre clientelare din Lumea a Treia. E greu să duci un război sfânt fără aliați. Dar America este suficient de nebună ca să încerce.

6. Motivul fracturii dintre administrație și intelectuali? Pur și simplu faptul că liderii noștri sunt niște adevărați yahooi, cu toate trăsăturile exhibiționiste specifice tepei lor, și că intelectualii liberali (care sunt loiali mai presus de toate unei fraternități internaționale bazate pe rațiune) nu sunt chiar *atât* de orbi. Mai mult decât atât, în acest punct nu mai au nimic de pierdut dacă-și exprimă nemulțumirea și frustrarea. Dar să nu uităm că intelectualii liberali, precum evreii, tind să creadă într-o teorie clasică a politicii, în care statul are monopolul puterii; sperând că cei aflați în poziții de autoritate se vor dovedi oameni luminați, care folosesc puterea în mod just, ei sunt aliații naturali, deși prudenți, ai „establishmentului". Așa cum evreii ruși știau că mai pot avea o șansă de scăpare cu reprezentanții țarului, dar niciuna cu cazacii pribegi și cu țăranii beți (așa cum a subliniat Milton Himmelfarb), așa și intelectualii liberali se așteaptă să poată influența „deciziile" administrației mai curând decât „sentimentele" volatile ale maselor. Numai atunci când devine limpede că însuși guvernul e alcătuit din cazaci și țărani, poate să aibă loc o ruptură precum cea actuală. Când (și dacă) omul acela de la Casa Albă care nu-și poate ține labele acasă și-și scarpină boașele în public va fi înlocuit cu un om căruia nu-i place să fie atins și care-l consideră pe Evtușenko „un tip interesant", intelectualii americani vor recăpăta culoare în obraji. În vasta lor majoritate, nu sunt revoluționari, nici dac-ar vrea n-ar ști cum să procedeze. Cei mai mulți sunt profesori salariați care, ca toată lumea de altfel, ar prefera să facă parte dintr-un sistem care să funcționeze puțin mai bine decât o face în momentul de față.

7. Un comentariu mai amplu ca răspuns la această ultimă întrebare.

Scanned with OKEN Scanner

Da, îmi pun multe speranțe în acțiunile tinerilor. Aproape singurul lucru dătător de speranță în această țară în momentul de față este modul în care se comportă unii tineri, refuzând să stea cuminți la locul lor. Mă refer aici atât la interesul lor reîmprospătat pentru politică (ca protest și ca acțiune comunitară, mai curând decât ca teorie), cât și la modul lor de a dansa, de a se îmbrăca, de a-și purta părul, de a se revolta, de a face dragoste. Mă refer, de asemenea, la respectul lor pentru gândirea și ritualurile orientale. Și, deloc în ultimul rând, mă refer la interesul lor pentru droguri – în ciuda cumplitei trivializări a acestei atitudini de Leary[8] și de alții.

În urmă cu un an, Leslie Fiedler, într-un eseu total absurd, dar interesant, intitulat „Noii mutanți"[9], atrăgea atenția că noul stil al tinerilor indică o ștergere deliberată a diferențelor sexuale, semnalând crearea unei noi rase de androgini juvenili. Trupele pop pletoase, cu masele lor de fani adolescenți, și mica elită de tineri excitați, de la Berkeley până-n East Village, erau priviți laolaltă ca reprezentanți ai actualei ere „postumaniste", în care asistăm la „metamorfoza radicală a bărbatului vestic", la o „revoltă împotriva masculinității"[10], chiar la „o respingere a potenței masculine convenționale".[11] Pentru Fiedler, această nouă tendință care se manifestă la nivelul moravurilor și pe care o diagnostichează drept o „adoptare programatică a unor moduri de existență antipuritane"[12], este ceva regretabil. (Deși, în maniera lui caracteristică de a nu tranșa între două chestiuni, Fiedler pare câteodată să savureze indirect această evoluție, *cel mai adesea* o deplânge.) Motivul nu este niciodată explicitat. S-ar

---

[8] Timothy Francis Leary (1920-1996), psiholog și autor american, figură influentă a contraculturii anilor 1960, avocat al medicației psihedelice (cu mescalină, LSD, psilocibină și DMT), „erou al conștiinței americane" (Allen Ginsberg), „cel mai periculos om din America" (Richard Nixon). (N. tr.)

[9] Leslie A. Fiedler, „The New Mutants", *Partisan Review*, vol. 32, nr. 4, toamna 1965, p. 505-525. (N. tr.)

[10] *Ibidem*, p. 521. (N. tr.)

[11] *Ibidem*, p. 522. (N. tr.)

[12] *Ibidem*. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

putea să fie din cauza convingerii autorului că un astfel de mod de viață subminează radicalismul politic și viziunile sale morale. Înainte, a fi radical (adică a crede într-o versiune de marxism sau de socialism sau de anarhism) însemna a rămâne încă atașat valorilor „puritane" tradiționale ale muncii, sobrietății, reușitei și familiei. Fiedler sugerează, așa cum au făcut-o și Philip Rahv, Irving Howe, Malcolm Muggeridge printre alții, că noua generație de tineri este cu siguranță apolitică în străfundul ei, iar spiritul ei revoluționar nu e decât un soi de infantilism. Faptul că același puști se înrolează în SNCC [Comitetul de Coordonare Nonviolentă a Studenților], se urcă la bordul unui submarin Polaris sau este de acord cu Conor Cruise O'Brien[13] *și* fumează iarbă, este bisexual și fan al trupei The Supremes este văzut ca o contradicție, un soi de fraudă etică sau comportamentul cuiva slab de înger.

Mie nu mi se pare. Depolarizarea sexelor, pentru a relua elementul pe care Fiedler îl observă cu atâta fascinație, este următorul stadiu – un stadiu natural și de dorit – al revoluției sexuale (care va însemna poate disoluția ei). Acesta depășește ideea de sex ca zonă degradată, dar discretă a activității umane, depășește descoperirea faptului că „societatea" reprimă libera expresie a sexualității (prin stimularea senzației de vinovăție) și ajunge la realizarea faptului că felul în care trăim și opțiunile care ne stau la dispoziție în mod obișnuit împiedică aproape total experiența profundă a plăcerii și posibilitatea autocunoașterii. „Libertatea sexuală" este un slogan superficial și depășit. Ce, cine este eliberat? Pentru persoanele mai în vârstă, revoluția sexuală rămâne o idee relevantă. Poți fi pentru sau împotrivă; dar, chiar și atunci când ești pentru, ideea nu iese din carcanul normelor freudismului și ale derivatelor sale. Dar Freud *era* un puritan sau un „vândut," așa cum i-a scăpat unui student de-al lui Fiedler, spre supărarea acestuia din urmă. La fel era și

[13] Donal Conor David Dermot Donat Cruise O'Brien (1917-2008), diplomat, politician, scriitor, jurnalist și istoric irlandez. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Marx. Este bine ca tinerii să vadă dincolo de Freud și de Marx. Să-i lăsăm pe profesori să fie administratorii acestei moșteniri fără îndoială prețioase și să abolim toate obligațiile de pietate. Nu are rost să ne supărăm că puștii nu le mai aduc ofrande vechilor zei.

A privi de sus acest nou tip de radicalism, care e postfreudian și postmarxist, mi se pare o atitudine obtuză, deși de înțeles. Căci acest radicalism este în aceeași măsură o idee și o experiență. Dacă privim din afară, fără să-l experimentăm în persoană, el pare într-adevăr haotic și lipsit de sens. Putem fi repede iritați de tinerii care țopăie cu ochii închiși pe muzica asurzitoare din discoteci (decât dacă nu dansăm și noi alături de ei), de protestatarii cu plete care țin la fel de des în mâini flori și clopote de templu precum pancarte cu „Plecați din Vietnam", de incoerența cuiva ca Mario Savio.[14] Cunoaștem de asemenea riscurile pe care le înfruntă această minoritate de tineri înzestrați și vizionari, costurile ridicate în termeni de suferință personală și de presiune psihică. Printre ei se numără mulți prefăcuți, leneși și exaltați. Dar dorințele complexe ale celor mai buni dintre ei – a se implica și totodată a întoarce spatele societății; a fi atractivi și totodată vrednici, a fi blânzi și tăcuți și totodată militanți și eficienți –, aceste dorințe nu sunt absurde în situația de față. Desigur, pentru a simpatiza, trebuie să fii convins că situația Americii este pe-atât de rea pe cât am descris-o. Asta poate fi greu de întrezărit; starea disperată a lucrurilor este disimulată de confortul și de libertățile pe care le oferă totuși America. Așadar, majoritatea oamenilor nu cred că situația e chiar atât de critică. Pentru ei, manifestările acestor tineri nu pot fi altceva decât o priveliște surprinzătoare în parada modelor culturale, ce trebuie judecată cu o privire prietenoasă, dar altfel obosită și atotștiutoare. Acea privire mâhnită care spune: Și eu am fost radical când eram tânăr. Când se vor maturiza acești puști și vor înțelege ceea ce a

[14] Mario Savio (1942-1996), activist american, figură-cheie a perioadei timpurii a contraculturii anilor 1960. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

trebuit și noi să înțelegem, și anume că lucrurile nu se vor schimba niciodată, decât poate în rău?

Bazându-mă pe propriile experiențe și observații, pot confirma că există o concordanță profundă între versiunea revizuită a revoluției sexuale și versiunea revizuită a revoluției politice. De asemenea, pot confirma că a fi socialist și a lua anumite droguri (cu toată seriozitatea, ca o tehnică de explorare a propriei conștiințe, nu ca analgezic sau întăritor) nu sunt două lucruri incompatibile, că nu există incompatibilitate nici între explorarea unui spațiu interior și dorința de a îmbunătăți un spațiu social. Ceea ce înțeleg unii dintre acești copii este că întreaga structură caracterială a americanului modern și a imitatorilor săi are nevoie de o renovare. (Niște bătrâni precum Paul Goodman și Edgar Z. Friedenberg o sugerează desigur de mult.) Această renovare se întinde și la „masculinitatea" occidentală. Ei mai consideră că o remodelare socialistă a instituțiilor și accederea la putere, prin mijloace electorale, a unor lideri mai buni nu vor schimba de fapt nimic. Au dreptate.

Nu îndrăznesc nici să iau în derâdere virajul către Est (sau, mai general vorbind, către înțelepciunea lumii nonoccidentale) luat de o parte a acestui grup restrâns de tineri – oricât de neinformată și de infantilă ar fi această aderare. (Dar, de fapt, nimic n-ar putea fi mai ignorant decât insinuarea lui Fiedler că modurile de gândire orientale sunt „feminine" și „pasive", ceea ce explică de ce-i atrag într-atât pe acești puști demasculinizați.) De ce n-ar căuta înțelepciunea în altă parte? Dacă America este punctul culminant al civilizației albe occidentale, așa cum susțin toți, de la stânga la dreapta spectrului politic, înseamnă că există ceva teribil de putred în civilizația albă occidentală. Acesta este un adevăr dureros; puțini dintre noi ne dorim să gândim atât de departe. Este mai ușor, mult mai ușor să-i învinuim pe acești puști, să le reproșăm că „nu participă la trecut" și că „sunt corigenți la istorie". Dar istoria la care se referă Fiedler cu atât de multă solicitudine nu este cea reală. Este istoria *noastră*, despre care el declară că e identică cu „tradiția omenirii", tradiția

„rațiunii" înseși. Desigur, e greu să evaluăm viața pe această planetă din perspectiva unei istorii cu adevărat globale; efortul produce o senzație de vertij și pare o invitație la sinucidere. Dar din perspectiva istoriei globale, istoria locală pe care unii tineri o resping (cu predilecția lor pentru înjurături, mescalină, orez macrobiotic, artă dadaistă etc.) pare mult mai puțin atrăgătoare și demnă de a fi perpetuată. Adevărul este că Mozart, Pascal, algebra booleană, Shakespeare, guvernul parlamentar, bisericile baroce, Newton, emanciparea femeilor, Kant, Marx și baletele lui Balanchine nu pot răscumpăra răul pe care această civilizație l-a abătut asupra lumii. Rasa albă *este* cancerul istoriei umane; rasa albă și doar ea – cu ideologia și invențiile sale – a eradicat civilizațiile autonome de peste tot unde se dezvoltau, a afectat echilibrul ecologic al planetei, iar acum amenință existența vieții înseși. Amenințarea hoardelor mongole era mult mai puțin înfricoșătoare decât cea pe care o aduce și va continua s-o aducă omul occidental „faustian", cu idealismul său, arta lui magnifică, simțul său al aventurii intelectuale, energia sa devoratoare de a cuceri lumea.

Acestea sunt sentimentele unora dintre acești puști, deși puțini ar putea să le formuleze ca atare. Încă o dată, eu cred că au dreptate. Nu susțin că vor învinge, nici că vor schimba mare lucru în această țară. Dar unii dintre ei s-ar putea să-și salveze sufletul. America este o țară numai bună pentru a le inspira oamenilor, de la Emerson și Thoreau la Mailer, Burroughs, Leo Szilard, John Cage și Judith și Julian Beck, proiectul de a-și salva sufletul. Redempțiunea devine un țel aproape mundan, inevitabil, atunci când situația este atât de jalnică, aș zice de-a dreptul intolerabilă.

O ultimă comparație, care sper că nu va părea exagerată. Evreii au părăsit ghetourile la începutul secolului al XIX-lea, devenind astfel un popor sortit pieirii. Dar una dintre consecințele absorbției lor fatale în lumea modernă a fost o explozie incredibilă de creativitate în arte, științe și în erudiția laică – relocarea unei energii

Scanned with OKEN Scanner

spirituale puternice, dar frustrate. Acești artiști și intelectuali inovatori nu erau evrei alienați, așa cum se spune adesea, ci oameni care erau alienați *ca evrei*.

Nu-mi fac mai multe speranțe pentru America decât pentru evrei. Mi se pare că această țară este blestemată; nu pot decât să mă rog ca atunci când America se va prăbuși, să nu antreneze restul lumii după ea. Dar trebuie remarcat că, pe când își trăiește lunga agonie elefantească, America produce de asemenea o minoritate mai rafinată ca niciodată de oameni decenți și sensibili, tineri care sunt alienați *ca* americani. Pe ei nu-i interesează adevărurile serbede ale triștilor lor înaintași (deși ele sunt neîndoielnic adevăruri). Mai mulți din vechea gardă ar trebui să-i asculte pe acești tineri.

(1966)

Scanned with OKEN Scanner

O călătorie la Hanoi

Deși am fost și sunt în continuare pătimaș împotriva agresiunii americane în Vietnam, am acceptat invitația neașteptată de a merge la Hanoi, venită la mijlocul lunii aprilie, cu hotărârea fermă de a nu scrie nimic despre călătorie la întoarcere. Nefiind nici jurnalistă, nici activist politic (deși sunt o veterană a semnării de petiții și a manifestării împotriva războiului), nici specialistă a Asiei, ci doar o scriitoare care se îndârjește să nu se specializeze și care a fost până acum incapabilă să-și încorporeze, fie în romane, fie în eseuri, evoluția convingerilor politice radicale și simțământul de dilemă morală cauzat de faptul de a fi cetățean al imperiului american, mă îndoiam că relatarea călătoriei mele ar putea să aducă ceva nou opoziției deja foarte elocvente la război. Și contribuția la polemica antirăzboi mi se părea singurul motiv valabil pentru ca un american să se apuce să scrie acum despre Vietnam.

Poate că de-aici a pornit dificultatea, din lipsa unei rațiuni care să justifice în propria-mi minte această invitație în Vietnamul de Nord. Dacă aș fi venit cu intenții clare legate de utilitatea vizitei mele (pentru mine sau pentru oricine altcineva), mi s-ar fi părut probabil mai ușor să ordonez și să asimilez ce am văzut. Dacă, din când în când, mi-aș fi adus aminte că sunt scriitoare și că Vietnamul e un „material", aș fi reușit poate să evit o parte din confuzia care m-a cuprins. În situația dată însă, primele zile ale șederii mele au fost profund descurajante, majoritatea energiei mele fiind canalizată în a-mi păstra tristețea în niște limite tolerabile. Dar acum că m-am întors și vreau de fapt să scriu despre Vietnamul de Nord,

Scanned with OKEN Scanner

nu regret decizia mea inițială. Refuzând un rol care ar fi putut să mă protejeze de propria ignoranță și să mă scutească de mult disconfort personal, am încurajat fără să vreau toate descoperirile pe care le-am făcut până la urmă în cursul acestei călătorii.

Desigur, nu doar acest refuz inițial de a considera călătoria o sarcină profesională a condus la confuzie. În parte, dezorientarea mea era brută și inevitabilă: reflexul spontan al cuiva care trăiește o dislocare culturală. Aș menționa aici că puțini dintre americanii care vizitează Hanoiul zilele acestea se deplasează singuri, practica obișnuită și cea mai comodă pentru vietnamezi fiind formarea de grupuri uneori de două, de obicei de trei, patru sau cinci persoane care cel mai adesea nu se cunosc dinainte. Am călătorit în Vietnam într-un grup de trei. Și nu-l cunoscusem personal pe niciunul dintre cei doi americani în compania cărora aveam să mă aflu – Andrew Kopkind, jurnalistul, și Robert Greenblatt, un matematician de la Cornell care lucra acum cu normă întreagă pentru mișcarea anti-război – înainte de întâlnirea noastră din Cambodgia de la finalul lunii aprilie. Totuși, o astfel de călătorie presupune, timp de o lună neîntreruptă, o proximitate constantă și nu întotdeauna dorită, mai potrivită pentru o poveste de dragoste sau pentru o situație de urgență. (Am fost invitați pentru două săptămâni. Ne-a luat zece zile, din cauza unor întârzieri și unor transferuri pierdute, să mergem de la New York la Hanoi, trecând prin Paris și Phnom Penh, și puțin sub o săptămână pentru călătoria de întoarcere.) Firește, faptul de a fi întovărășită capta o bună parte din atenția care, dacă aș fi călătorit singură, ar fi fost îndreptată către vietnamezi: câteodată din obligație, cel mai adesea din plăcere. Mă confruntam cu necesitatea practică de a învăța să trăiesc amiabil și inteligent cu doi străini în condiții de intimitate imediată: străini, cu toate că sau poate tocmai fiindcă erau oameni pe care îi știam din auzite și, în cazul lui Andy Kopkind, din scrierile lui pe care le admiram. Ne apropia și faptul că eram într-o parte a lumii care ne era străină tuturor (nici eu și nici Bob Greenblatt nu mai fuseserăm în Asia;

Scanned with OKEN Scanner

Andy Kopkind făcuse o călătorie acum cinci ani, în cursul căreia vizitase Saigonul, Bangkokul, Filipinele și Japonia) și nu întâlneam pe nimeni a cărui limbă maternă să fie engleza (cu excepția unui angajat U.S.I.S.[1] și a unui jurnalist american în Laos, unde am fost blocați timp de patru zile la dus, și a patru studenți americani sponsorizați de S.D.S.[2] care au ajuns în Hanoi la începutul celei de-a doua săptămâni a șederii noastre). Cumulând toate aceste împrejurări, am petrecut în mod inevitabil mult timp vorbind unii cu ceilalți – cu recunoștință și deseori cu înfocare.

N-aș vrea totuși să sugerez că aceste aspecte ale situației mele au fost cauza sumbrei melancolii care a caracterizat primele mele impresii asupra Vietnamului. Nu aș zice că adevăratul motiv al acesteia au fost distracțiile și presiunile faptului de a fi parte dintr-un trio constituit arbitrar, și totuși inseparabil, aflat într-o țară străină, ci cerințele și limitările abordării Vietnamului de care eram eu capabilă. Timp de ani de zile, am fost întristată și înfuriată de groaznicele suferințe cauzate poporului vietnamez de propriul meu guvern; dar când m-am aflat acolo, copleșită cu cadouri, flori, retorică, ceai și o amabilitate aparent exagerată, nu am *simțit* nimic mai mult decât simțisem la zece mii de mile depărtare. Dar Hanoiul a fost o experiență mult mai misterioasă, mult mai deconcertantă din punct de vedere intelectual decât mă așteptam. Am înțeles că nu puteam să nu-mi fac griji cu privire la cât de bine îi înțelegeam eu pe vietnamezi, iar ei pe mine și țara mea.

Și totuși această problemă a fost, pentru mine cel puțin, cea mai importantă și fructuoasă, indiferent câtă frustrare mi-a provocat. Căci nu venisem să obțin informații (cel puțin nu în sensul obișnuit

[1] United States Information Service, agenție de diplomație publică a Foreign Service al Guvernului SUA, cu centre de informații culturale în diverse părți ale lumii. În fapt, între 1953 și 1999 a purtat numele de United States Information Agency (U.S.I.A.), ulterior funcția sa fiind preluată de Departamentul de Stat. (N. tr.)

[2] Students for a Democratic Society, organizație a Noii Stângi care a activat în perioada 1960-1974, fiind revitalizată în anul 2006. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

al termenului). Ca oricine care a urmărit situația din Vietnam în ultimii ani, știam deja multe; și nu puteam spera să colectez în numai două săptămâni mult mai multe informații decât erau deja disponibile ori de mai bună calitate. De la primele relatări ale lui Harrison Salisbury în *The New York Times* despre vizita lui din decembrie și ianuarie 1965-'66 (dezvoltate apoi sub forma unei cărți, *Behind the Lines – Hanoi*[3]) și *The Other Side*[4], cartea scrisă de Staughton Lynd și Tom Hayden, primii membri americani ai mișcării antirăzboi care au vizitat Vietnamul de Nord, la analizele lui Philippe Devillers și Jean Lacouture în presa franceză și articolele recente ale lui Mary McCarthy pe care le citesc de când m-am întors în Statele Unite, s-a închegat o narațiune stratificată care transmite cu lux de amănunte modul în care Vietnamul de Nord este perceput de un observator empatic ori măcar relativ obiectiv. Oricine dorește poate să afle informații despre progresele făcute după plecarea francezilor în 1954: extinderea serviciilor medicale, reorganizarea educației, crearea unei modeste baze industriale și începuturile unei agriculturi diversificate. Și mai ușor de obținut sunt datele despre anii de bombardamente nemiloase ale Statelor Unite asupra tuturor aglomerărilor urbane din Vietnamul de Nord – cu excepția suburbiilor din Hanoi (care au fost în schimb ticsite de bombe „antipersonal" sau cu dispersie, acelea care nu deteriorează clădiri, ci doar omoară oameni) – și despre distrugerea aproape tuturor noilor școli, spitale și fabrici construite după 1954, precum și a podurilor, teatrelor, pagodelor, bisericilor și catedralelor catolice. În cazul meu, ani de lectură și de vizionare a actualităților îmi furnizaseră un amplu portofoliu de imagini disparate ale Vietnamului: cadavre arse de napalm, vietnamezii încă în viață pe biciclete, colibele cu acoperișuri de paie, orașele rase de pe fața pământului,

---

[3] Harrison E. Salisbury, *Behind the Lines – Hanoi: December 23, 1966 – January 7, 1967*, New York-Evanston-London: Harper & Row, Publishers, 1967. (N. tr.)

[4] Staughton Lynd și Thomas Hayden, *The Other Side*, New York: The New American Library, 1967. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

precum Nam Dinh și Phu Ly, adăposturile antibombe cilindrice, de o persoană, înșirate pe trotuarele din Hanoi, pălăriile groase, din paie galbene purtate de școlari pentru a se proteja de bombele cu dispersie. (Orori indelebile, sub formă de imagini și statistici care ne sunt livrate de televiziune, de *New York Times* și *Life*, la care putem avea acces fără ca măcar să ne deranjăm să consultăm cărțile vădit militante ale lui Wilfred Burchett sau documentația strânsă de Tribunalul Internațional pentru Crime de Război al Fundației Russell.) Dar confruntarea cu realitatea din spatele acestor imagini nu a fost o experiență ușoară: a o vedea și a o atinge au produs un efect deopotrivă stimulativ și anesteziant. Corelarea realității concrete cu imaginile mentale a fost, în cel mai bun caz, un proces mecanic sau pur aditiv, în timp ce procurarea de noi informații de la oficialitățile vietnameze sau de la cetățenii obișnuiți cu care intram în contact nu era o sarcină pentru care eram prea bine echipată. Dacă nu reușeam să stârnesc în mine o schimbare la nivelul înțelegerii, al conștiinței, degeaba mersesem în Vietnam. Dar tocmai acest lucru era extrem de dificil, din moment ce nu aveam la dispoziție decât propria mea sensibilitate dezorientată și condiționată cultural.

Într-adevăr, problema era că Vietnamul devenise în asemenea măsură un produs al conștiinței mele ca cetățean american, încât îmi era greu să-l văd altfel decât ca pe un spațiu mental. Prima mea experiență acolo semăna în mod absurd cu întâlnirea vedetei preferate, cineva care, timp de ani de zile, a jucat un rol în lumea noastră imaginară și care ni se pare în realitate mult mai scund, mai puțin carismatic, mai puțin senzual, pe scurt: diferit. Experiențele puțin ireale, precum seara sosirii noastre, au fost și cele mai convingătoare. Am stat cu frică pe durata întregului zbor în micul avion al Comisiei Internaționale de Control care decolase cu întârziere din Vientiane; și, când am aterizat pe aeroportul Gia Lam din Hanoi câteva ore mai târziu, am fost ușurată pentru simplul fapt că eram în viață și din nou cu picioarele pe pământ

Scanned with OKEN Scanner

și deloc deranjată că nu știam nici unde, nici în compania cui mă aflam. Strângându-mi buchetul de flori în brațe, am traversat pe întuneric terenul de aterizare, încercând să nu confund numele celor patru bărbați zâmbitori care veniseră să ne întâmpine din partea Comitetului pentru Pace. Și dacă zborul și aterizarea noastră au avut o calitate halucinatorie, restul nopții mi s-a părut o vastă retroproiecție, cu dilatări și comprimări extreme ale timpului, dimensiunilor și mișcării. Întâi au fost cele câteva minute ori poate ora petrecută în clădirea mohorâtă a aeroportului, așteptându-ne bagajele și conversând stângaci cu vietnamezii. După ce am fost repartizați în trei mașini și am pornit în noapte, straniu a fost ritmul drumului spre Hanoi. La mică distanță de aeroport, mașinile au părăsit drumul accidentat și nepavat, au urcat pe pontonul strâmt și instabil deasupra Râului Roșu care a înlocuit podul de fier distrus în bombardamente și l-au traversat încet. Dar odată ajunse pe malul celălalt, au început să gonească și, intrând în Hanoi și trecând pe străzile slab luminate, au spintecat mulțimea de siluete urcate pe biciclete, până am ajuns în dreptul hotelului nostru. Numele acestuia, Thong Nhat, înseamnă Reunificare, ne-a zis cineva: o clădire imensă, într-un stil arhitectural indefinit. Vreo zece oameni stăteau în holul foarte auster; majoritatea nu erau orientali, dar altfel identitatea lor era greu de ghicit. După ce am fost conduși la etaj, în camerele noastre spațioase, ni s-a servit cina într-un salon auster și pustiu, cu rânduri de ventilatoare învârtindu-se încet deasupra capetelor noastre. Vietnamezii „noștri" ne-au așteptat în hol. Când ne-am reîntâlnit, i-am întrebat dacă, în ciuda orei târzii, nu ne-ar însoți într-o plimbare. Așa că am părăsit hotelul, tremurând de emoție. Mergând pe străzile aproape goale, am trecut pe lângă grupuri de camioane parcate printre corturi, despre care ni s-a spus că adăpostesc „ateliere mobile" sau „fabrici dispersate" ce funcționează pe timp de noapte. Ne-am dus până la pagoda Mot Cot din Le Petit Lac și, zăbovind acolo, am ascultat câteva vechi întâmplări din istoria Vietnamului – pe care mi-a fost

Scanned with OKEN Scanner

greu să le înțeleg. Odată întorși în holul hotelului, Oanh, care era în mod evident șeful grupului trimis de Comitetul pentru Pace, ne-a îndemnat cu blândețe să mergem la culcare. În Hanoi, ne-a explicat el, oamenii se scoală și iau micul dejun foarte devreme (de când au început bombardamentele, majoritatea magazinelor deschid la 5 dimineața și închid câteva ore mai târziu), iar ei aveau să vină după noi a doua zi la opt, pentru a ne conduce la o pagodă, cu ocazia aniversării lui Buddha. Îmi aduc aminte că mi-a fost greu să mă despart de vietnamezi și de tovarășii mei de drum; în camera mea, am stat un sfert de oră încercând să descurc plasa de țânțari albă care îmi învăluia patul și până la urmă m-am cufundat într-un somn anevoios, agitat, dar fericit.

Desigur, în acea primă noapte, Vietnamul de Nord mi s-a părut ireal. Dar a rămas ireal, ori măcar de nepătruns, și în zilele ce au urmat. Firește, acea tulburătoare viziune nocturnă a Hanoiului în stare de război a fost corectată de experiențe diurne mai mundane. Hotelul Thong Nhat a revenit la dimensiuni normale (puteam chiar să-i întrezăresc versiunea anterioară, hotelul Métropole din perioada colonială franceză); indivizi de diferite vârste și fizionomii s-au detașat din șuvoiul tăcut de pietoni și bicicliști; și Le Petit Lac și străzile umbrite de copaci din apropiere au devenit locuri de plimbare zilnică, unde mergeam agale, fără ghizii noștri, oricând nu era prea cald sau când unul dintre noi, doi sau chiar toți trei aveam o oră liberă. Cu toate că era atât de departe și de diferit de celelalte orașe pe care le cunoșteam, în speță cele din America și Europa, Hanoi a căpătat curând un aer straniu de familiaritate. Totuși, în momentele mele de sinceritate, trebuia să recunosc că locul îmi era pur și simplu prea străin și că, dacă nu mă țineam „la o distanță apreciabilă", nu mai înțelegeam nimic.

În excelentul episod pe care l-a realizat pentru filmul *Departe de Vietnam*, Godard (pe care-l vedem stând în spatele unui aparat de filmat oprit, pe când îi auzim vocea din off) afirmă că ar fi bine ca fiecare dintre noi să ne clădim un Vietnam în noi înșine, mai ales

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu putem ajunge acolo în persoană (Godard ar fi vrut să-și filmeze episodul în Vietnamul de Nord, dar nu a primit viza). Ideea lui Godard – o variațiune a maximei lui Che [Guevara] conform căreia, pentru a fragiliza hegemonia americană, revoluționarii au datoria de a crea „două, trei, o multitudine de Vietnamuri" – mi s-a părut foarte justă. În ultimii patru ani, creasem și suferisem într-un Vietnam aflat în capul meu, sub pielea mea, în măruntaiele mele. Dar Vietnamul la care mă gândeam de ani de zile era gol pe dinăuntru. De fapt, nu era decât un mulaj al sigiliului Americii. Nu intensitatea trăirilor mele interioare era problema. Problema era că eu (fiind mai norocoasă decât Godard) mă aflam cu-adevărat în Vietnam pentru o perioadă limitată de timp, și totuși eram incapabilă să fac toate conexiunile intelectuale și emoționale presupuse de solidaritatea mea politică și morală cu Vietnamul.

Cred că modul cel mai eficient de a transmite aceste dificultăți inițiale cu care m-am confruntat este prin transcrierea însemnărilor mele de jurnal, făcute de-a lungul primei săptămâni după sosirea noastră, pe 3 mai.

5 MAI

Decalajul cultural este lucrul cel mai greu de prevăzut și de depășit. Un decalaj la nivelul manierelor, stilului, așadar al substanței. (Aceasta fiind prima mea călătorie în Asia, e puțin probabil să aflu cât din ce mă izbește este asiatic și cât este specific vietnamez.) În mod limpede, aici au un mod diferit de a trata oaspeții, pribegii, străinii, ca să nu mai vorbesc de inamici. De asemenea, sunt convinsă că vietnamezii se raportează diferit la limbaj. Diferența nu poate fi cauzată doar de faptul că propozițiile mele, formulate oricum mai lent și mai simplu, de cele mai multe ori trebuie mediate de un translator. Căci chiar și atunci când mă aflu într-o conversație cu un vorbitor de engleză sau franceză, mi se pare că folosim amândoi un limbaj infantil.

Scanned with OKEN Scanner

La toate acestea se adaugă constrângerea de a fi redus la statutul de copil: avem un program fix, suntem conduși peste tot, ni se explică lucruri, ne aflăm în centrul atenției, suntem răsfățați și ținuți mereu sub o binevoitoare supraveghere. Nu suntem doar noi înșine copii, ci suntem parte dintr-un grup de copii, ceea ce e cu atât mai exasperant. Cei patru vietnamezi de la Comitetul pentru Pace care ne plimbă se comportă ca niște măicuțe, ca niște învățători. Încerc să-i deosebesc, dar nu reușesc; și-mi fac griji că poate nici ei nu văd nimic diferit sau special la mine. Deseori, mă surprind încercând să le intru în grații, să le fac o impresie bună – să fiu fruntașa clasei. Mă prezint ca o persoană inteligentă, bine crescută, cooperantă, necomplicată. Așa că nu doar că mă simt ca un copil nesincer, dar, nefiind nici copil și nici atât de simplă și abordabilă cum încerc să dau impresia, mă simt întrucâtva o impostoare. (Faptul că s-ar putea să-mi doresc să fiu o astfel de persoană deschisă și transparentă nu mă scuză cu nimic.)

Dacă eu trișez cu cele mai bune intenții, încercând să le fac viața mai ușoară, poate că și ei fac la fel. Să fie acesta motivul pentru care, deși știu că trebuie să existe diferențe între ei, nu pot privi dincolo de aparențe? Oanh este cel care degajă cea mai multă autoritate, merge și se așază cu acea șarmantă neglijență „americană", iar uneori pare irascibil sau pierdut în gânduri. (Am aflat că soția lui e bolnavă de când a fost capturată și torturată timp de un an de francezi la începutul anilor 1950; și are mai mulți copii mici.) Hieu oscilează între o atitudine strengărească – chicotește – și calmul deliberat al unui tânăr birocrat. Phan are manierele cele mai afabile; pare să rămână mereu fără suflu când vorbește, activitate care îi place mult; de asemenea, este unul dintre foarte puținii vietnamezi dolofani pe care i-am văzut. Toan pare în general entuziast și ușor intimidat și nu vorbește niciodată altfel decât întrebat. Dar ce altceva? Cred că Phan este cel mai în vârstă. Astăzi am aflat, spre marea noastră surpriză, că Oanh are patruzeci și șase de ani. Faptul că toți vietnamezii (mai

Scanned with OKEN Scanner

ales bărbații, care rareori chelesc sau albesc) arată cu cel puțin zece ani mai tineri decât sunt de fapt nu simplifică lucrurile.

Dacă ne este greu să-i individualizăm pe cei cu care intrăm în contact, este în primul rând pentru că toată lumea aici pare să vorbească în același fel și să aibă aceleași lucruri de zis. Această impresie este întărită de repetiția exactă a ritualului de ospitalitate cu care suntem întâmpinați peste tot unde mergem în vizită. O cameră goală, o masă joasă, scaune din lemn, câteodată o canapea. Ne strângem cu toții mâinile, apoi ne așezăm în jurul mesei, pe care stau mai multe platouri cu banane verzi prea coapte, țigări vietnameze, prăjiturele lipicioase, un bol cu bomboane învelite în hârtie făcute în China, cești de ceai. Se fac prezentările. Ne strângem din nou mâinile. Pauză. Purtătorul de cuvânt al grupului, oricare ar fi locul pe care îl vizităm (o fabrică, o școală, un minister, un muzeu), se uită la noi cu blândețe, zâmbește, „*Cac ban*…" („Prieteni…") Și începe discursul de bun-venit. Cineva vine din spatele unei perdele și începe să servească ceaiul.

6 MAI

Desigur, nu regret că am venit. Pentru mine, a fi în Hanoi este cel puțin o datorie, un act esențial de afirmare personală și politică. Dar e în același timp o piesă de teatru politic, lucru cu care nu m-am împăcat încă. Ei își joacă rolurile, noi trebuie să le jucăm pe-ale noastre (sau eu pe-al meu). Dificultatea vine din faptul că scenariul este scris doar de ei; și tot ei regizează piesa. Deși acest lucru e în fond normal – e țara lor, lupta lor pe viață și pe moarte, pe când noi suntem voluntari, personaje episodice, figuranți care conservă opțiunea de a coborî de pe scenă și de a se așeza comod printre spectatori – acțiunile mele aici îmi par din acest motiv cam forțate și întregul spectacol cam trist.

Avem un rol: acela al susținătorilor americani ai luptei vietnameze. (Până acum, în jur de patruzeci de americani având o legătură sau alta cu mișcarea antirăzboi din State au făcut această călătorie.)

Scanned with OKEN Scanner

Călătoria la Hanoi este un fel de răsplată sau de patronaj. Ni se oferă un răsfăț, ni se adresează mulțumiri pentru niște eforturi pe care nu ni le-a cerut nimeni; iar apoi se presupune că ne vom întoarce acasă cu un sentiment sporit de solidaritate, unde vom continua să ne opunem, fiecare în felul său, actualelor politici ale Americii.

Desigur, această identitate colectivă ce ne este conferită este semnul unei politeți alese. Nu ni se cere, nici individual, nici laolaltă, să spunem de ce am meritat această călătorie. Faptul că am fost recomandați (de americani care au fost invitați înaintea noastră și care au păstrat încrederea vietnamezilor) și dorința noastră de a veni (bătând tot acest drum, pe banii noștri și în ciuda riscului de a avea probleme cu legea la întoarcerea în State) par să pună eforturile mele, ale lui Bob și ale lui Andy pe același plan. Aici nimeni nu ne întreabă exact ce facem în sânul mișcării antirăzboi ori nu ne cere să dovedim calitatea acestor activități; pare de la sine înțeles că facem fiecare ce putem. Deși gazdele noastre vietnameze știu prea bine că nu suntem comuniști și nici nu așteaptă mare lucru de la Partidul Comunist American – „Știm că prietenii noștri comuniști din Statele Unite nu sunt prea numeroși", a remarcat sec un reprezentant al guvernului –, nimeni nu ne chestionează cu privire la crezurile noastre politice. Toți suntem *cac ban*.

Toată lumea spune: „Știm că cetățenii americani ne sunt prieteni. Numai actualul Guvern american este inamicul nostru". Un jurnalist pe care l-am întâlnit ne-a lăudat eforturile de a „proteja libertatea și prestigiul Statelor Unite". Deși admir noblețea acestei atitudini, mă exasperează naivitatea lor. Oare chiar cred ceea ce zic? Nu înțeleg chiar nimic despre America? O parte din mine nu se poate împiedica să-i considere copii – copii frumoși, răbdători, eroici, martirizați, încăpățânați. Iar eu nu sunt un copil, deși mizanscena acestei vizite îmi atribuie acest rol. Surâsul timid și blând de pe fața soldatului în dreptul căruia trecem în parc, al bătrânului învățat budist și al ospătăriței din sala de mese a hotelului este cel al copiilor care ne întâmpină aliniați în fața școlii evacuate pe care

Scanned with OKEN Scanner

am vizitat-o astăzi, chiar la ieșirea din Hanoi; și le întoarcem același surâs. Primim mici cadouri și suveniruri peste tot unde mergem și, la finalul fiecărei vizite, Bob distribuie un mănunchi de insigne antirăzboi (noroc că s-a gândit să aducă un rucsac întreg). Cele mai impresionante piese ale colecției sale disparate sunt ecusoane albe cu albastru de la marșul asupra Pentagonului din octombrie anul trecut, pe care le păstrăm pentru ocazii speciale. Cum am putea să nu fim cuprinși de emoție atunci când ne punem micuțele lor insigne roșii și aurii, iar ei marile noastre ecusoane antirăzboi? Și cum am putea să nu ne simțim și puțin ipocriți?

Rădăcinile ipocriziei mele: faptul că tânjesc după lumea tridimensională, nuanțată, lumea „adulților" în care trăiesc în America – pe când continui să-mi văd de treaba mea (de a lor) în această lume bidimensională, această utopie etică în care mă aflu în vizită și în care cred.

Parte din rol (al lor și al meu) presupune stilizarea limbajului, folosirea unor propoziții declarative simple, limitarea la discursuri expozitive sau interogatorii. Aici totul se află pe același nivel. Toate cuvintele aparțin aceluiași câmp lexical: luptă, bombardament, prieten, agresor, imperialist, patriot, victorie, frate, libertate, unitate, pace. Deși simt puternicul impuls de a rezista unei astfel de uniformizări a limbajului, am înțeles totuși că trebuie să vorbesc – cu moderație – în acest fel dacă vreau să le pot transmite ceva folositor. Asta implică și utilizarea unor epitete locale cu o conotație anume, precum „armata-marionetă" (pentru forțele Guvernului din Saigon) și „mișcarea americană" (adică *noi*!). Din fericire, sunt deja familiarizată cu unele dintre cuvintele-cheie. Anul trecut, pe când eram încă în State, am început să zic „Frontul" (în loc de Viet Cong), „oameni de culoare" (în loc de negri) și „zone eliberate" (pentru teritoriile controlate de Frontul de Eliberare Națională). Dar, din punctul lor de vedere, sunt departe de a le nimeri de fiecare dată. Observ că atunci când spun „marxism", traducătorul nostru spune „marxism-leninism". Și cu toate că ei vorbesc de „tabăra socialistă", mie îmi vine să spun numai „țările comuniste".

Scanned with OKEN Scanner

Nu consider că termenii lor sunt mincinoși. Cred că, de data aceasta, realitatea politică și morală este pe-atât de simplă pe cât o prezintă retorica comunistă. Francezii *au fost într-adevăr* „colonizatorii francezi"; americanii *sunt într-adevăr* „agresorii imperialiști"; regimul Thieu-Ky[5] *este într-adevăr* un „guvern-marionetă". Atunci ce standard personal exagerat sau ce vibrații negative mă fac să șovăi în felul acesta? Să fie vechea mea convingere a inadecvării acestui limbaj, cu care am intrat prima dată în contact în timpul copilăriei mele politice precoce, când am citit *PM*[6] și Corliss Lamont[7] și scrierile cuplului Webb[8] despre Rusia, iar apoi, pe când eram în clasa a unsprezecea la liceul din North Hollywood, am luat parte la campania electorală a lui Wallace[9] și am mers la proiecțiile filmelor lui Eisenstein organizate în cadrul Societății pentru Prietenia Americano-Sovietică? Desigur, nici frauda filistină a Partidului Comunist American și nici patosul aparte al angajamentului politic în anii 1940 nu sunt relevante aici, în Vietnamul de Nord, în 1968. Totuși, cât de greu este să iei din nou cuvintele în serios, odată ce acestea au fost trădate. Abia în ultimii doi ani (și asta mai ales datorită impactului Războiului din Vietnam) am fost iarăși în stare să pronunț cuvintele „capitalism" și „imperialism". Pentru mai bine de cincisprezece ani, deși capitalismul și imperialismul nu încetaseră nicidecum să existe, cuvintele însele mi s-au părut pur și simplu inutilizabile, moarte, nesincere (căci erau instrumente în mâinile unor oameni nesinceri). Multe lucruri intervin în aceste

[5] Nguyen Van Thieu (1923-2001), general-locotenent, președinte al Vietnamului de Sud din 1967 până în 1975. Nguyen Cao Ky (1930-2011), general-maior, premier (1965-1967) și vicepreședinte (1967-1971) al Vietnamului de Sud. (N. tr.)

[6] Ziar liberal din New York City, publicat de scriitorul, editorul și publicistul Ralph Ingersoll și finanțat de milionarul Marshall Field III (1940-1948). (N. tr.)

[7] Corliss Lamont (1902-1995), profesor, filozof, filantrop, activist politic socialist american. (N. tr.)

[8] Sidney (1859-1947) și Beatrice (1858-1943) Webb, economiști englezi socialiști, cofondatori ai London School of Economics and Political Science. (N. tr.)

[9] George Corley Wallace Jr. (1919-1998), politician și judecător american, guvernator al Alabamei. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

recente revizuiri lingvistice: o nouă conexiune cu memoria mea istorică, sensibilitatea mea estetică, însăși ideea pe care mi-o fac despre viitor. Faptul că am reînceput să folosesc anumite elemente de limbaj marxist sau neomarxist e un fel de miracol, o remisiune neașteptată după un mutism istoric, o nouă șansă de a aborda probleme pe care renunțasem să le înțeleg vreodată.

Totuși, când aud aceiași termeni rostiți de vietnamezi, nu mă pot abține să nu-i consider parte dintr-un limbaj *oficial*; devin iarăși un mod străin de a vorbi. Nu mă refer acum la valoarea de adevăr a acestui limbaj (la realitățile la care face referire), pe care nu o contest, ci la contextul și la tipul de sensibilitate pe care le presupune. Ceea ce îmi demonstrează în mod dureros modul în care vorbesc vietnamezii este decalajul dintre etică și estetică. Atât cât îmi pot da seama, vietnamezii posedă – în ciuda existenței teribil de austere și a situației materiale foarte precare care le sunt impuse acum – un simț estetic foarte activ, chiar pătimaș. De exemplu, nu o dată și-au exprimat oamenii indignarea și tristețea, în termeni simpli, în fața desfigurării *frumuseții* peisajului rural vietnamez sub bombardamentele americane. Cineva chiar a comentat cu privire la „denumirile acelea frumoase", precum Cedar Falls [Cascada Cedrilor] sau Junction City [Orașul de la Răscruce], pe care americanii le-au dat „operațiunilor lor barbare din Sud". Dar modul dominant de a gândi și de a vorbi în Vietnam este profund moralizator. (Cred că aceasta este o trăsătură culturală specifică vietnamezilor, ce exista cu mult înaintea preluării substratului moralizator al limbajului comunist.) Și poate că tendința generală a conștiinței estetice, când depășește un anumit nivel de dezvoltare, este tocmai de a emite judecăți mai complexe și mai calificate, pe când natura însăși a conștiinței morale rezidă în faptul că e simplificatoare, chiar simplistă, și că – în traducere cel puțin – ne pare rigidă și demodată. Aici există un comitet (cineva a lăsat niște hârtii în holul hotelului) pentru menținerea contactului cu intelectualii din Vietnamul de Sud, numit „Comitetul de Luptă

Scanned with OKEN Scanner

Împotriva Imperialiștilor Americani și Persecuției Intelectualilor din Vietnamul de Sud de către Gorilele Lor". Gorile! Dar oare n-au dreptate? În ediția de astăzi a buletinului Agenției de Presă vietnameze, soldații americani sunt numiți „bandiți nemiloși". Deși desuetudinea formulei mă face iarăși să zâmbesc, ei asta și sunt – cel puțin din perspectiva unor țărani neajutorați asupra cărora se abat niște păsări din oțel ce îi bombardează cu napalm. Totuși, dincolo de chestiunea desuetudinii unui cuvânt sau altuia, un astfel de limbaj mă face să mă simt inconfortabil. Fiind mai ezitantă sau pur și simplu scindată, aprob și dezaprob totodată judecățile morale tranșate. Le dau dreptate vietnamezilor. Dar, în același timp, nimic din ceea ce văd aici nu mă poate face să uit faptul că evenimentele sunt mult mai complicate decât ajung să fie reprezentate. Dar la ce complexități mă refer mai exact? Nu e suficient că lupta lor este, obiectiv vorbind, o luptă dreaptă? Își pot permite oare să fie subtili, când trebuie să-și mobilizeze până la ultima fărâmă de energie pentru a face față în continuare Goliatului american? Indiferent la ce concluzie ajung, mi se pare că tot sfârșesc prin a-i privi de sus.

Poate că tot ceea ce exprim aici este deosebirea dintre a fi actor (cazul lor) și a fi spectator (cazul meu). Dar deosebirea aceasta este capitală și nu știu cum să fac s-o estompez. Spiritul meu de solidaritate cu vietnamezii, oricât ar fi de sincer și de intens, este o abstracțiune morală elaborată (și făcută pentru a fi trăită) la mare distanță de ei. De când am ajuns în Hanoi, trebuie să împac acest spirit de solidaritate cu sentimente noi și neașteptate care indică faptul că, din păcate, acesta va rămâne pe veci o abstracțiune morală. Pentru mine – un spectator? – priveliștea de aici e monocromă și apăsătoare.

7 MAI

Acum cred că înțeleg cu adevărat – pentru întâia oară – diferența dintre istorie și psihologie. Îmi lipsește lumea psihologiei (pe care

Scanned with OKEN Scanner

o numeam ieri lumea „adulților"). Ei trăiesc în totalitate în lumea istoriei.

Și nu trăiesc doar în lumea istoriei, ci și în cea a unei istorii monotematice, la care oamenii fac aluzie în termeni mai mult sau mai puțini asemănători oriunde ne-am duce. Astăzi am avut parte de ea din plin, în timpul unui lung tur ghidat la Muzeul de Istorie: patru mii de ani neîntrerupți de istorie, dintre care peste două mii de ani de invazii ale agresorilor străini. Prima revoltă vietnameză împotriva stăpânirii străine, în anul 40 d.H., a fost condusă de două femei-general, surorile Trung. Asta se întâmpla cu peste o mie de ani înainte de Ioana d'Arc, a adăugat ghida noastră, ca și când ar fi vrut să ne atragă atenția că nu am arătat surpriza corespunzătoare la ideea unei femei-general. Mai aveți și două, am glumit la rândul meu. A zâmbit ușor, apoi a continuat: „Tradiția celor două surori continuă până astăzi. În actuala noastră luptă, multe femei și-au dovedit valoarea". Aici nu mai e loc de glumă. Oanh, despre care am aflat că e unul dintre compozitorii de frunte ai Vietnamului de Nord, a scris un cântec despre cele două surori și multe temple din Hanoi și din împrejurimi le sunt dedicate. [...] Conform perspectivei vietnamezilor, istoria lor constă în fond într-un scenariu unic, care s-a tot repetat. Identitățile istorice particulare se dizolvă în echivalențe edificatoare. Americanii = francezii (care au venit prima dată în Vietnam în 1787 ca misionari, iar apoi au invadat oficial țara în 1858) = japonezii (în timpul Celui de-Al Doilea Război Mondial) = „feudaliștii din Nord" (expresie folosită de ghidul nostru pentru a se referi la mileniile de invazie chinezească, probabil din politețe față de nația care le este azi aliat). Generalul care a respins invazia chinezească din 1075-'76, Ly Thuong Kiet, era și poet și și-a folosit versurile pentru a-i încuraja pe vietnamezi să ia armele – întocmai ca Ho Chi Minh[10], după cum a subliniat

[10] Ho Chi Minh (1890-1969), revoluționar comunist și naționalist vietnamez, premier (1945-1955) și președinte (1945-1969) al Republicii Democrate Vietnam, președinte și secretar general al Partidului Muncitoresc Vietnamez. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

ghida. Ne-a spus că generalii care au apărat țara de cele trei invazii ale „mongolilor" (alt eufemism pentru chinezi?) din secolul al XIII-lea – în 1257, 1284-'85 și 1287-'88 – au inventat tehnicile de bază ale războiului de gherilă pe care generalul Giap[11] le-a folosit cu succes împotriva francezilor între 1946 și 1954 și pe care le întrebuințează acum împotriva americanilor. Într-o sală, examinând harta militară a teritoriului, am aflat că punctul de cotitură al luptei împotriva invaziei celor două sute de mii de soldați ai dinastiei Manchu în 1789 a fost un fel de ofensivă Tet.[12] În timp ce ghida relatează, cu ajutorul hărților și dioramelor, marile lupte navale de pe râul Bach Dang din 983 și 1288, care au pus capăt cu succes altor două războaie de rezistență, detectez niște paralele clare cu strategiile folosite la Dien Bien Phu. (Noaptea trecută, am văzut un film de o oră despre campania de la Dien Bien Phu, alcătuit în parte din material original și în parte din reconstituiri. Astăzi, de altfel, este aniversarea acelei victorii, dar nu pare să se țină vreo festivitate în Hanoi.)

Prima mea reacție la optimismul didactic al modului în care vietnamezii își narează istoria este de a-l considera naiv („copilăresc", din nou). Trebuie să fac un efort să-mi reamintesc că înțelegerea istorică poate avea și alte scopuri decât cele pe care le consider de la sine înțelese: obiectivitatea și exhaustivitatea. Aceasta este o istorie cu un domeniu clar de aplicabilitate – adică necesară pentru supraviețuirea națiunii –, o istorie *resimțită*, nu terenul unor preocupări intelectuale abstracte. Trecutul continuă în prezent și prezentul revine în trecut. Nu e nimic arbitrar sau desuet (așa cum am crezut inițial) în epitetul standard prin care sunt caracterizați americanii în textele panourilor

[11] Vo Nguyen Giap (1911-2013), general, revoluționar comunist și politician vietnamez, vicepremier (1955-1991), comandant al Armatei Poporului (1946-1975), ministru al apărării (1948-1980). (N. tr.)

[12] Ofensivă de amploare a forțelor nord-vietnameze în timpul Războiului din Vietnam, declanșată la 31 ianuarie 1968 (denumirea derivă de la sărbătoarea vietnameză a Anului Nou, Tet Nguyen Dan). Deși soldată cu eșec, ofensiva a avut un puternic impact în opinia publică americană. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

și afișelor placardate pe pereți: *giac My xan luoc*, „piraților cotropitori americani". Primii invadatori străini erau pirați. Așa că chinezii, francezii, japonezii și acum americanii sunt la rândul lor niște pirați.

Chiar mai mult decât evreii, vietnamezii par să fie condamnați la o existență colectivă îngrozitor de lipsită de varietate. Istoria este un lung martiriu: în cazul Vietnamului, o înlănțuire de persecuții săvârșite de mari puteri. Și unul dintre principalele lor motive de mândrie este că oamenii de aici au reușit să păstreze „trăsături vietnameze, deși trăim alături de superputerea chinezească și am fost sub dominație franceză timp de optzeci de ani", după cum a spus ghida noastră de azi. Poate numai popoarele martire, care reușesc să supraviețuiască în ciuda tuturor tentativelor de anihilare, dezvoltă o preocupare atât de acută și personală pentru istorie. Și acest simț istoric incredibil de intens – senzația de a trăi simultan în trecut, în prezent și în viitor – este fără îndoială una dintre principalele surse ale puterii vietnamezilor.

Dar hotărârea de a supraviețui cu orice preț, de a suporta orice suferință își impune desigur propria estetică, propria și exasperanta sensibilitate (exasperantă pentru cei care nu sunt mânați în mod conștient de același imperativ al supraviețuirii). Simțul istoric vietnamez, fiind în primul rând un simț al uniformității istoriei, se reflectă în mod firesc în uniformitatea cuvintelor lor – ce consideră ei că ar trebui să auzim. Am conștientizat aici cât de apreciată și de necontestată e valoarea *diversității* în cultura occidentală. Se pare că în Vietnam ceva nu devine mai puțin valoros sau util numai pentru că a mai fost făcut (sau spus) în trecut. Dimpotrivă, repetiția conferă valoare. E un principiu moral pozitiv. Asta explică concentratul de istorie a Vietnamului cu care suntem serviți în mai toate vizitele și care e parte din ritual aproape la fel de mult ca și ceaiul, bananele verzi și manifestările de prietenie pentru poporul american pe care se presupune că-l reprezentăm.

Însă lucrurile nu se opresc aici: aceste recitaluri istorice pe care le auzim aproape zilnic sunt doar un simptom al predilecției

Scanned with OKEN Scanner

generale a vietnamezilor de a încadra orice informație într-o narațiune istorică. Am remarcat că atunci când discutăm sau punem întrebări legate de starea actuală a țării, fiecare relatare face referire la o dată centrală: cel mai adesea august 1945 (victoria revoluției vietnameze, crearea statului de către Ho Chi Minh), 1954 (expulzarea colonialiștilor francezi) sau 1965 (începutul „escaladei", cum numesc ei bombardamentele americane). Totul este fie înainte, fie după altceva.

Cadrul lor este unul cronologic. Al meu este cronologic și geografic deopotrivă. Încerc deseori să stabilesc comparații interculturale, care constituie contextul majorității întrebărilor mele. Dar cum nu împărțim același context, par puțin surprinși în fața multora dintre aceste întrebări. Ieri, de pildă, mi-a fost foarte greu să-l conving pe ministrul învățământului superior, școlit în Franța, profesorul Ta Quang Buu[13], să exploreze diferențele dintre programa liceală franceză aflată în vigoare până în 1954 și cea pe care au elaborat-o vietnamezii pentru a o înlocui. Cu toate că mi-a auzit întrebarea, o vreme pur și simplu nu i-a văzut rostul. Tot ce voia el să facă era să descrie sistemul vietnamez (grădinița urmată de zece clase), să raporteze cât de puține școli existau înainte de 1954 și câte au fost înființate de-atunci (cu excepția unei școli medicale bune moștenite de la francezi, aproape toate centrele de învățământ superior au fost create de la zero), să citeze statisticile în creștere ale alfabetizării, să povestească cum au fost pregătiți din ce în ce mai mulți profesori, cum din ce în ce mai mulți tineri au avut acces la învățământul superior și din ce în ce mai mulți oameni mai în vârstă au integrat cursuri de educație pentru adulți după acea dată. Același lucru s-a întâmplat când am vorbit cu ministrul sănătății publice, dr. Pham Ngoc Thach[14], în biroul lui din Hanoi, și când

[13] Ta Quang Buu (1910-1986), politician vietnamez, ministru al apărării (1947-1948) și al învățământului superior (1965-1976). (N. tr.)

[14] Pham Ngoc Thach (1909-1968), ministru vietnamez al sănătății publice (1958-1968). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

l-am întâlnit pe tânărul doctor al sătucului Vy Ban, din provincia Hoa Binh. După ce au explicat că cea mai mare parte a populației vietnameze nu a avut parte de niciun fel de serviciu medical sub dominația franceză, au fost nerăbdători să ne spună câte spitale și câte infirmerii s-au construit, câți doctori au fost formați și să descrie programele dezvoltate după 1954 care au dus la controlarea malariei și la eradicarea aproape completă a adicției la opiu, dar au fost destul de surprinși când am dorit să aflăm dacă medicina vietnameză e pe deplin occidentală sau e, așa cum bănuiam noi, un amestec de tehnici occidentale și de metode chinezești, precum plantele tămăduitoare sau acupunctura. Ne consideră fără îndoială diletanți și mulți s-ar putea chiar să vadă în aceste întrebări un refuz de a ne solidariza pe deplin cu unitatea și urgența luptei pe care o duc. Poate că așa și este. E adevărat și faptul că, întrucât Andy, Bob și cu mine nu avem aceeași istorie cu a vietnamezilor, perspectiva istorică nu ne facilitează înțelegerea. Pentru a obține o imagine a ceea ce vor vietnamezii să construiască, trebuie să conectăm ce ne spun ei cu perspective și cunoștințe pe care le deținem deja. Dar, desigur, ce știm noi e exact ceea ce ei nu știu. Așadar, majoritatea întrebărilor noastre sunt niște necuviințe la care ei răspund cu o politețe și o răbdare fără cusur, dar uneori într-un mod cam obtuz.

8 MAI

Judecând după aceste prime câteva zile, aș zice că nu e nicio speranță. Există o barieră pe care pur și simplu nu pot s-o depășesc. Sunt copleșită de exotismul vietnamezilor – ne este imposibil să-i înțelegem și în mod clar și lor le este imposibil să ne înțeleagă. Nu, mă fofilez aici. De fapt, adevărul e că simt că *pot* să-i înțeleg (chiar dacă nu pot să empatizez cu ei altfel decât în termenii simpliști pe care ei îi impun). Dar dacă conștiința mea o include pe a lor sau ar putea s-o includă, a lor n-ar putea niciodată s-o includă pe a mea. Ei s-ar putea să fie mai nobili, mai eroici, mai generoși decât mine, dar eu am o minte mai cuprinzătoare decât a lor – ceea ce mă și

Scanned with OKEN Scanner

împiedică probabil să fiu la fel de virtuoasă. În ciuda admirației mele pentru vietnamezi și a rușinii față de acțiunile țării mele, tot mă simt precum cineva dintr-o cultură „mare" care vizitează o cultură „mică". Conștiința mea, care s-a dezvoltat în cadrul acestei „mari" culturi, este o creatură cu nenumărate organe, obișnuită să fie hrănită de un șuvoi de bunuri culturale și infectată de ironie. Deși nu consider că-mi lipsește gravitatea morală, nu vreau s-o îmbrac ca pe-o haină bine călcată; știu că m-aș simți împuținată dacă n-ar mai fi loc pentru contradicțiile și paradoxurile ei, să nu mai zic de devierile și digresiunile sale. Astfel, deprinderile hulpave ale conștiinței mele mă împiedică să mă simt confortabil alături de ce admir cel mai tare și – în ciuda vituperațiilor mele împotriva Americii – mă asociază cu ceea ce condamn. Ce mai „prieten american"!

Desigur, aș *putea* trăi în Vietnam sau într-o societate etică similară – dar nu fără a pierde o parte importantă a ființei mele. Deși cred că integrarea în astfel de societăți ar îmbunătăți viața celor mai mulți oameni din lumea aceasta (motiv pentru care susțin răspândirea lor), cred că pe mine m-ar sărăci pe numeroase planuri. Trăiesc într-o societate lipsită de etică, care înăsprește sensibilitățile și înăbușă capacitatea de a face bine, dar care oferă unei minorități a populației o gamă incredibil de variată de experiențe intelectuale și estetice. Cei care nu se bucură (în ambele sensuri) de plăcerile mele au tot dreptul să considere că am o conștiință răzgâiată, coruptă, decadentă. Dar eu nu pot să neg imensa bogăție a acestor plăceri sau dependența mea de ele. În această după-amiază, mi-a trecut prin minte propoziția lui Talleyrand pe care Bertolucci o folosește ca motto al unui frumos și trist film[15] de-al lui: „Cel care nu a trăit înainte de revoluție nu cunoaște dulceața vieții". I-am spus lui Andy, care știe filmul, la ce m-am gândit și el a admis că a avut aceeași

[15] *Prima della rivoluzione* (*Înainte de revoluție*) (1964), film în regia lui Bernardo Bertolucci. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

senzație. Mergeam singuri printr-un cartier din Hanoi, departe de hotel, și, ca niște chiulangii, am început să vorbim – cu nostalgie? – de trupe rock din San Francisco și de *The New York Review of Books*.

Oare această voracitate intelectuală și sete de varietate mă descalifică de la a pătrunde măcar puțin în realitatea specifică Vietnamului de Nord? Cred că o face și a făcut-o deja, așa cum o demonstrează deruta și frustrarea pe care le-am încercat până acum la adresa vietnamezilor. Poate că nu sunt făcută să împărtășesc aspirațiile și lupta revoluționară a unui popor altfel decât de la distanță – un alt voluntar în armata de operetă a intelectualilor burghezi cu capetele pline de simpatii radicale. Înainte de a renunța, trebuie totuși să mă asigur că am interpretat corect aceste sentimente. Primul meu impuls e de a urma vechea și intransigenta regulă: dacă nu-ți poți risca viața pentru ceea ce crezi (simți), atunci convingerile (sentimentele) tale sunt o impostură. Dar e prematur să vorbim de impostură și de ipocrizie. Dacă testul constă în a accepta să-mi risc viața (măcar în imaginație) pentru Vietnam, atunci momentul acestui exercițiu va sosi doar după ce voi căpăta o înțelegere puțin mai bună a acestei țări.

Chiar dacă pic testul identificării cu vietnamezii, ce-mi demonstrează acest lucru? Poate că nu m-am confruntat cu constrângerile, reale sau imaginare, impuse de societățile etice – sau revoluționare – în general, ci doar cu ale acesteia. Poate pur și simplu mă deranjează ceva la Vietnamul de Nord. [...] Cu toate acestea, îmi plac vietnamezii, trezesc ceva în mine, mă simt bine cu ei și uneori sunt realmente fericită aici. Să se reducă totul la reproșul absurd – de-a dreptul infantil – că oamenii de aici nu fac eforturi ca să-i pot înțelege, să se reducă la dorința mea ca vietnamezii să mi se „dezvăluie" pe de-a-ntregul, astfel încât să nu mi se mai pară opaci, simpliști, naivi? M-am întors de unde am pornit. Impresia unei bariere între ei și mine. Faptul că eu nu-i înțeleg pe ei și ei nu mă înțeleg pe mine. Gata cu judecățile acum (cel puțin cele în care să cred cu adevărat).

Scanned with OKEN Scanner

9 MAI

Ce ciudat că aici mă simt înstrăinată de Vietnam, pe când în America Vietnamul era mereu în gândurile mele. Dar chiar dacă Vietnamul pe care l-am purtat cu mine ca o rană în inimă și-n minte nu e invalidat de ceea ce văd în Hanoi, el nu pare însă să aibă vreo legătură prea strânsă cu momentul și spațiul în care mă aflu acum. Întrucât am ajuns după 31 martie, nu suntem sub bombardamente, dar totuși, ca tot restul populației din Hanoi, ne ascundem în adăposturi măcar o dată pe zi la trecerea avioanelor de recunoaștere americane. Nu ni se permite să mergem acolo unde sunt masacrați civilii, unde ard satele și se otrăvesc recoltele. (Nu din rațiuni de securitate militară, întrucât precedenții vizitatori americani au fost duși în zonele bombardate, ci pentru propria noastră siguranță: acum, acolo unde mai au loc bombardamente americane, ele au loc la foc continuu. Din 31 martie, tonajul cotidian mediu de bombe lansate asupra Vietnamului de Nord *depășește* media cotidiană descărcată asupra întregii țări înainte de „restrângerea temporară a bombardamentelor", deși e limitat acum la zona aflată sub paralela 19.) Tot ceea ce vedem este acest oraș asiatic falnic, curat, unde sărăcia domnește în mod echitabil; vedem oameni fermecători, demni, care suportă cele mai grele lipsuri materiale și cele mai drastice presiuni asupra energiei și răbdării lor. Orașele și satele rase de bombe pe care le vedem cu ocazia unor scurte excursii în provincie constituie niște imagini din trecut, un peisaj *acceptat ca atare* în care oamenii își văd în continuare de treburile lor, muncind pentru victorie, clădindu-și revoluția. Nu mă așteptam la un astfel de calm. Când mă gândeam la Vietnam în America, mi se părea firesc să stărui asupra distrugerilor și suferinței. Dar altfel stau lucrurile aici. În Vietnam, există și un prezent pașnic și extrem de sârguincios, cu care vizitatorul trebuie să intre în rezonanță; eu nu reușesc. Le doresc victoria. Dar nu le înțeleg revoluția.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, ea e peste tot în jurul meu, dar eu mă simt ca și cum aș fi într-o cușcă de sticlă. Se presupune că „activitățile" pe care Oanh și compania le-au planificat cu acordul nostru, încă de când am sosit, ne vor învăța tot ce trebuie să știm despre această revoluție. În principiu, eram deschiși să vedem orice, și chiar asta se și întâmplă, deși interesele individuale ne sunt și ele satisfăcute cu promptitudine. (La cererea mea, am petrecut o după-amiază urmărind realizarea unui film în principalul studio din Hanoi; deoarece Bob voia să facă cunoștință cu niște matematicieni, a fost aranjată o întâlnire cu șase profesori de matematică de la Universitatea din Hanoi, la care am sfârșit prin a merge cu toții.) Vedem și facem o sumedenie de lucruri; sunt planificate cel puțin o vizită sau o întâlnire în fiecare dimineață și una în fiecare după-amiază, deseori și seara, deși avem câte o oră și jumătate liberă pentru masa de prânz și cină și suntem îndemnați să ne odihnim după-masă până la ora trei, când trece căldura cea mai cruntă. Cu alte cuvinte, suntem pe mâinile unor birocrați pricepuți, specializați în relațiile cu străinii. (Da, inclusiv Oanh, care îmi place din ce în ce mai tare. Mai ales el.) Bun, înțeleg că este inevitabil. Cine altcineva s-ar putea ocupa de noi? Dar n-ar trebui să fim în stare să vedem dincolo de condițiile speciale în care ne aflăm? Eu nu cred că pot. Sunt obsedată de dimensiunea protocolară a situației noastre, care mă împiedică să cred că văd o mostră autentică a acestei țări. Se pare că această călătorie nu mă va învăța nimic util despre societățile revoluționare, așa cum crezusem inițial – poate doar să fiu atât de zdruncinată, așa cum am fost ieri, încât să ajung să-mi chestionez dreptul de a mai exprima vreo opinie politică radicală.

Dar poate că un radicalist american nici nu *poate* învăța mare lucru din Revoluția Vietnameză, pentru că vietnamezii înșiși sunt prea diferiți; prin contrast, se pot extrage numeroase învățături de pe urma Revoluției Cubaneze, întrucât cubanezii seamănă mult cu noi, mai ales în această privință. Deși este probabil o greșeală, nu mă pot împiedica să nu compar Revoluția Vietnameză cu cea

Scanned with OKEN Scanner

Cubaneză, în speță cu experiența mea a acesteia, dobândită în timpul unui sejur de trei luni în Cuba în 1960, căreia i se adaugă câteva relatări ale modului în care a evoluat de la prieteni care au vizitat insula mai recent. (Probabil că nu voi înțelege nimic din ce se întâmplă aici până nu voi înceta să mă gândesc la Cuba. Dar nu pot ignora o experiență care mi se pare comparabilă cu aceasta și pe care totuși am simțit c-o înțeleg, la care aveam acces pe planul imaginației.) Și aproape toate comparațiile pe care le fac se dovedesc favorabile cubanezilor și nefavorabile vietnamezilor – standardul fiind ceea ce este util, instructiv, imitabil, relevant pentru radicalismul american.

Să luăm, de pildă, caracterul populist al Revoluției Cubaneze. Cubanezii, îmi aduc bine aminte, sunt informali, impulsivi, familiari, vorbitori maniacali, aproape fără limite. Acestea nu sunt mereu virtuți, dar pot părea astfel în contextul unei societăți revoluționare triumfătoare, solid implantate. În Vietnam, totul pare formal, măsurat, controlat, planificat. Mi-aș dori ca aici cineva să dea dovadă de indiscreție. Să vorbească de viața sa personală, de sentimentele sale. Să se lase purtat de „emoții". Când colo, toată lumea e de o politețe desăvârșită, dar oarecum insipidă. Această atitudine cadrează cu impresia pe care o lasă Vietnamul de a fi o cultură aproape asexuată, conform atât celor observate de mine, cât și celor trei filme văzute în această săptămână în Hanoi și romanului pe care l-am citit noaptea trecută în traducere englezească. (La întrebarea mea, Hieu mi-a confirmat că nu se arată săruturi în piesele și filmele vietnameze; evident, nu se văd nici pe stradă sau în parcuri. Nu am surprins oameni atingându-se nici măcar prietenește.) Cuba a demonstrat că o țară nu trebuie să adopte puritanismul când devine comunistă. Și probabil că atitudinea vietnameză cu privire la sex și la expresia sentimentelor intime era o parte a acestei culturi cu mult înaintea ascensiunii idealismului revoluționar marxist. Cu toate acestea, deranjează o neoradicalistă ca mine, pentru care revoluția nu înseamnă doar instaurarea

Scanned with OKEN Scanner

dreptății politice și economice, ci și eliberarea și validarea energiilor personale (și sociale) de tot felul, inclusiv a celor erotice. Și chiar asta a însemnat Revoluția Cubaneză – în ciuda opoziției mai ales a unor birocrați comuniști de școală veche, care au fost contrazișiși de Fidel tocmai pe acest subiect.

Nu mă pot împiedica să nu compar egalitarismul dezinvolt pe care l-am observat la cubanezi, indiferent de rangul sau nivelul lor de responsabilitate, cu structura puternic ierarhizată a acestei societăți. Nimeni nu e cătuși de puțin servil aici, dar oamenii își știu locul. Dacă deferența pe care o arată cuiva este mereu elegantă, există în mod clar sentimentul că anumiți oameni sunt mai importanți sau mai valoroși decât alții și merită o parte mai mare din și-așa foarte puținele conforturi disponibile. Să luăm de pildă magazinul la care am fost duși în a treia zi pentru a ne alege niște sandale din cauciuc și a ni se lua măsurile pentru o pereche de pantaloni vietnamezi. Hieu și Phan ne-au zis, aproape cu o mândrie de proprietari, că acesta este un magazin special, rezervat străinilor (personal diplomatic, invitați) și membrilor mai importanți ai guvernului. Mi-am zis c-ar trebui să fie în stare să vadă cât de „necomunistă" este existența unor astfel de locuri. Dar poate că acest gând demonstrează dimpotrivă cât de „americană" sunt eu.

Sunt tulburată și de mesele de la Thong Nhat. Fiecare prânz și cină constă în mai multe feluri delicioase de carne și pește (mâncăm doar specialități vietnameze), iar când golim unul dintre bolurile din care servim, o chelneriță apare imediat să ne pună altul pe masă, în timp ce nouăzeci și nouă la sută dintre vietnamezi vor mânca diseară orez și tofu și se pot considera norocoși dacă au parte de carne sau pește o dată pe lună. Bineînțeles că n-am zis nimic. Ar fi fost stupefiați, poate chiar insultați, dacă aș fi sugerat că n-ar trebui să mâncăm cu mult mai mult decât rația cotidiană a unui cetățean obișnuit. Se știe că ospitalitatea fastuoasă și autosacrificială (din punctul nostru de vedere) este o caracteristică fundamentală a culturilor orientale. Am eu dreptul să le cer să-și

Scanned with OKEN Scanner

violeze propriile reguli de etichetă? Totuși, mă deranjează... Mă exasperează și faptul că suntem duși cu mașina chiar și pe distanțe foarte scurte; Comitetul pentru Pace a împrumutat două mașini – marca Volga – care așteaptă cu șoferii lor în fața hotelului de fiecare dată când trebuie să ne ducem undeva. Biroul Frontului Național de Eliberare din Hanoi, pe care l-am vizitat ieri, era la două clădiri distanță de hotel. Iar câteva dintre celelalte destinații nu erau nici ele la mai mult de cincisprezece sau douăzeci de clădiri distanță. De ce nu ne lasă să mergem pe jos, așa cum Bob, Andy și cu mine am hotărât că am prefera? Au ei regula aceasta: pentru oaspeți, numai ce-i mai bun? Dar mi se pare că acest tip de politețe ar trebui abolit într-o societate comunistă. Sau trebuie să mergem cu mașina pentru că ne consideră niște străini (occidentali? americani?) vlăguiți și fandosiți cărora trebuie să li se amintească să se ferească de soare? Mă neliniștește gândul că vietnamezii s-ar putea să considere că mersul pe jos este sub demnitatea noastră (ca invitați oficiali, celebrități sau ceva de genul acesta). Oricare ar fi motivul, nu putem să-i clintim pe acest subiect. Traversăm străzile aglomerate în mașinile noastre urâte și negre – șoferii claxonând pe rupte pentru a-i face pe pietoni și pe bicicliști să se dea la o parte. Desigur, cel mai bine ar fi să ne împrumute sau să ne lase să împrumutăm biciclete. Dar, deși i-am sugerat de mai multe ori acest lucru lui Oanh, e clar că nu ne ia sau nu vrea să ne ia în serios cererea. Când aducem vorba despre asta sunt măcar vag amuzați? Sau ne cred pur și simplu caraghioși, nepoliticoși ori proști?

Tot ce se pare că am înțeles în acest loc este cât de complex e sinele pe care-l cară după el un american la Hanoi. Sau măcar americanca ce vă vorbește! Am câteodată senzația jalnică că prezența mea aici (nu și cea a lui Andy și Bob, pentru care nu mă pronunț) este o mare pierdere de timp pentru gazdele noastre vietnameze. Oanh și-ar putea petrece acest timp scriind muzică. Phan ar putea să-l recitească pe Molière (a predat literatură înainte de a se angaja cu normă întreagă la Comitetul pentru Pace) sau să-și

Scanned with OKEN Scanner

viziteze fiicele adolescente, care au fost evacuate la țară. Hieu, a cărui profesie se dovedește a fi cea de jurnalist, ar putea să scrie cu folos articole în proza cumplită a presei nord-vietnameze. Numai Toan, care are aparent o slujbă de birou, ar putea pierde la schimb; a distra și a ține ocupați niște oaspeți străini, obtuzi și infantili, în compania a trei colegi este probabil mai amuzant decât ce face acolo. Ce cred vietnamezii că se întâmplă cu noi aici? Pricep ei oare ce înțelegem și ce nu? Mă gândesc mai ales la Oanh, care este în mod limpede foarte abil și care a călătorit mult prin Europa, dar și la toți oamenii surâzători care ne vorbesc, ne fac complimente („Știm că lupta voastră e grea", a spus cineva azi), ne explică diverse lucruri. Mi-e teamă că nu fac diferența. Sunt pur și simplu prea generoși, prea creduli.

Dar mă simt și atrasă de această credulitate binevoitoare. Îmi place cum se uită lung oamenii la noi, uneori literalmente cu gura căscată, oriunde mergem în Hanoi. Simt că se bucură de prezența noastră, că a ne vedea constituie pentru ei o experiență plăcută. L-am întrebat azi pe Oanh dacă crede că trecătorii realizează că suntem americani. A zis că majoritatea nu. Probabil ne cred ruși, a fost răspunsul lui; și într-adevăr, mai mulți oameni ne-au strigat *tavarișci* și alte cuvinte rusești. Cei mai mulți însă nu vorbesc cu noi. Se uită calm, apoi discută despre noi cu vecinii lor. Hieu spune că observația cea mai frecventă pe care o face lumea când ne vede plimbându-ne sau mergând la cinema – observație făcută cu o jovială uimire – se referă la cât de înalți suntem.

De-acum ies mai des singură la plimbare, oricând nu e prea cald – încercând să răspund căutăturilor pe care mi le aruncă oamenii, bucurându-mă de ambiguitățile identității mele, protejată de faptul că nu vorbesc vietnameza și nu pot decât să le întorc privirea și să zâmbesc. Nici măcar nu mă mai mir, așa cum am făcut-o prima dată, că mă simt atât de confortabil să mă plimb singură, chiar și atunci când mă pierd prin niște cartiere neștiute, aflate departe de hotel. Deși sunt conștientă de posibilitatea unei întâmplări

Scanned with OKEN Scanner

neplăcute pe când mă aflu în altă parte a orașului, incapabilă să explic cine sunt sau măcar să citesc panourile de semnalizare, mă simt totuși perfect în siguranță. Probabil că sunt foarte puțini străini în Hanoi – cu excepția zonei din jurul hotelului Thong Nhat, nu am văzut pe nimeni pe străzi care să nu fie vietnamez; și totuși iată că mă plimb neînsoțită printre acești oameni, așteptând ca toți, până la ultimul bătrân așezat pe marginea drumului, care vinde fluiere din lemn, să accepte situația și să mă ignore în modul lor amabil. Impresia de civilitate și de lipsă de violență pe care o degajă Hanoiul este incredibilă, nu doar prin comparație cu oricare oraș american mai mare, ci și cu Phnom Penh și Vientiane. Oamenii de aici sunt însuflețiți, chiar expansivi, dar sunt remarcabil de puțin certăreți. Chiar și atunci când străzile sunt foarte aglomerate, aproape că nu se aud zgomote stridente. Deși am văzut mulți copii mici și bebeluși, niciunul prea bine hrănit, nu l-am auzit pe vreunul plângând.

Poate că nu mă simt în pericol aici pentru că nu-i văd pe vietnamezi chiar ca pe niște „oameni pe bune" și, conform viziunii sumbre care prevalează acolo de unde vin eu, „oamenii pe bune" sunt periculoși, volatili; nu ești niciodată cu adevărat în siguranță în preajma lor. Sper că nu acesta este motivul. Desigur, n-aș prefera ca vietnamezii să fie răi sau irascibili. Dar, oricât de mult aș iubi tăcerea adâncă și catifelată a Hanoiului, regret că le lipsește o anumită asperitate, o paletă mai largă de sentimente – sentimente care nu trebuie să fie automat și mai gălăgioase.

Spre exemplu, mi se pare un defect faptul că vietnamezii nu prea știu să urască. Cum să explic altfel strania lor simpatie la adresa Americii? Una dintre temele recurente ale doctorului Thach de-a lungul conversației avute cu noi a fost ferventa lui admirație pentru supremația americană în domeniile științei și tehnologiei. (Asta venind din partea unui ministru al unei țări devastate de armele nemilos de perfecte produse de acele științe și tehnologii superioare.) Și bănuiesc că interesul vietnamezilor și cunoștințele lor aprofundate cu privire la peisajul politic american – de care am aflat

Scanned with OKEN Scanner

răspunzând la întrebări despre alegerile din Nebraska, influența lui Lindsay[16] în Harlem și radicalismul studenților americani – nu sunt o simplă manevră, parte a politicii de cunoaștere a inamicului, ci izvorăsc dintr-o pură fascinație pentru Statele Unite. Angajații guvernului și categoriile profesionale superioare care dețin posturi de radio ascultă cu regularitate Vocea Americii și, mai mult ca sigur, chicotesc la auzul versiunii pe care o dau americanii războiului: săptămâna aceasta, VOA a negat că ar avea loc înfruntări militare de amploare în Saigon. Totodată, dau dovadă de respect față de procesul politic american și chiar empatizează puțin cu greutățile cu care se confruntă America în calitate de primă putere mondială. Poeții ne citesc versuri despre „Walt Whitman al vostru" și „Edgar Allan Poe al vostru". Astă-seară, la Uniunea Scriitorilor, cineva m-a întrebat dacă îl cunoșteam pe Arthur Miller și s-a înroșit de o timidă plăcere când i-am răspuns că da și că-i pot da traducerea în vietnameză a *Morții unui comis-voiajor*, ce tocmai îmi fusese arătată. „Vorbiți-ne de Norman Mailer al vostru", m-a rugat un tânăr romancier, iar apoi s-a scuzat că Mailer nu a fost încă tradus în vietnameză. Și toți au vrut să știe ce fel de cărți scriam și mi-au cerut să promit că le voi trimite câteva exemplare de îndată ce mă voi întoarce în State. „Suntem foarte interesați de literatura americană", a subliniat cineva. Zilele acestea se traduc puține cărți de ficțiune în Hanoi, dar printre cele apărute în acest an se numără o antologie de nuvele americane: Mark Twain, Jack London, Hemingway, Dorothy Parker, plus câțiva dintre scriitori „progresiști" ai anilor 1930, atât de apreciați în Europa de Est. Când am menționat că americanii nu consideră că Howard Fast și Albert Maltz s-ar ridica la nivelul celorlalți autori din colecție, un scriitor vietnamez m-a asigurat că și ei știu acest lucru. Problema este că au acces la foarte puține cărți – principala lor librărie, cea

[16] John Vliet Lindsay (1921-2000), politician și avocat american, congresman (1959-1965), primar al New York City (1966-1973). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

a Universității din Hanoi, a fost bombardată – și majoritatea volumelor de literatură americană din Hanoi sunt edițiile – și deci rezultatul selecției – Editurii în Limbi Străine din Moscova. „În țările socialiste cu care avem relații normale, nu putem găsi scriitori americani moderni", a adăugat râzând. Alt scriitor care asculta conversația noastră a zâmbit larg.

Desigur, mă încântă să aflu că anumiți vietnamezi sunt conștienți că a face parte din „tabăra socialistă" are dezavantajele sale – printre ele numărându-se izolarea culturală și provincialismul intelectual. Dar este și trist să mi-i imaginez purtând povara acestei lucidități, când sunt oricum foarte conștienți că Vietnamul însuși este o țară izolată și provincială. Doctori, scriitori, cercetători cu care am vorbit ne-au spus că se simt îngrozitor de rupți de restul lumii. Așa cum a zis un profesor, după ce a descris dezvoltarea facultăților cu profil științific după 1954: „Dar în continuare ne scapă principalele tendințe ale cercetării desfășurate în restul lumii. Materialele pe care le primim sunt depășite și inadecvate". În ciuda mândriei resimțite la gândul progresului făcut de când francezii au fost alungați, mulți menționează, parcă cerându-și scuze, că Vietnamul e o țară „înapoiată". Iar eu realizez cât de conștienți sunt că noi venim din țara cea mai „evoluată" din lume; respectul lor față de Statele Unite există, fie că e verbalizat sau nu.

În acele momente, mă simt iarăși oaspetele din America, dar într-un alt mod. Probabil pentru că sunt, la urma urmelor, atât de profund americană, cetățeana unei națiii care se crede cea mai grozavă în toate, mă simt puțin jenată de autoafirmarea modestă (dar mândră) a cetățenilor unei națiii mici și neajutorate. Interesul lor cordial pentru America e atât de sincer, încât ar fi necivilizat să nu le răspund. Dar această atitudine mă și înfioară, căci pare puțin indecentă. Am devenit conștientă de modul în care relația lor neașteptat de complexă, dar totuși naivă, cu Statele Unite planează asupra oricărei interacțiuni pe care o au vietnamezii cu oameni ca mine, Bob și Andy. Dar nu am finețea sau autoritatea morală

Scanned with OKEN Scanner

necesară pentru a ridica voalul patosului și a ne dezvălui în situația noastră „reală". Având în vedere simpatiile mele politice, poate că eu și altul ca mine nu avem cum să ne aflăm aici altfel decât într-o calitate stereotipă (de „prieten american"), având de ales între a fi discret, pasiv, sentimental ori condescendent – la fel de inevitabil precum faptul că americanii, inclusiv eu, nu au cum să nu fie mai înalți decât vietnamezul de rând cu vreo cincisprezece centimetri.

Mai sunt multe pagini similare în prima parte a jurnalului pe care l-am ținut în timpul călătoriei mele, printre care sunt intercalate o mulțime de pagini de note detaliate despre fiecare vizită și întâlnire. Partea strict repertorială a jurnalului meu, plină de informații factuale, de descrieri fizice și de rezumate ale conversațiilor avute, exprimă o atitudine de concentrare intensă, de simplă și sinceră atenție. Dar interludiile subiective, pe care le-am transcris parțial, transmit altceva – imaturitatea și lipsa de generozitate a reacțiilor mele.

Nu mă așteptam să mă simt în largul meu în Vietnamul de Nord sau să constat că poporul vietnamez nu se deosebește de europeni și de americani. Dar nici nu mă așteptam să fiu atât de bulversată, atât de circumspectă în legătură cu experiențele trăite aici – și incapabilă să-mi depășesc reacțiile izvorâte din ignoranță. Înțelegerea mea a acestei țări se mărginea la faptul că fusese aleasă ca țintă a tot ceea ce este mai urât în America: principiul „voinței nestrămutate", apetitul autojustificativ pentru violență, prestigiul impasibil al soluțiilor tehnice aduse unor probleme umane. Știam câte ceva despre manifestările voinței americane, căci am trăit în diferite perioade în zona sud-vestică, în California, în zona central-vestică și apoi în Noua Anglie, i-am și observat impactul asupra Europei Occidentale în ultima decadă. Ceea ce nu înțelegeam, nu înțelegeam în niciun fel, era natura voinței vietnameze – manifestările, amplitudinea, nuanțele sale. Breton a evidențiat două ipostaze

Scanned with OKEN Scanner

ale voinței în lupta revoluționară autentică: „răbdarea revoluționară" și „țipătul". Dar acestea nu pot fi analizate în lipsa înțelegerii naturii specifice a unui popor – tocmai ceea ce mi se părea atât de dificil de făcut în cazul Vietnamului de Nord. Indiferent că ajungeam la concluzia că limitările mele sau, dimpotrivă, că limitările lor erau cele evidențiate de incapacitatea mea de a stabili un contact satisfăcător cu vietnamezii, impasul rămânea același. Așa cum indică fragmentele de jurnal, cam într-a cincea zi eram pe punctul de a renunța – a renunța să mai fac eforturi asupra mea și, implicit, a renunța la vietnamezi.

Iar apoi, brusc, experiența mea a început să se schimbe. Crampa psihică ce mă chinuise în prima partea a ședерii mele a început să se estompeze și vietnamezii în carne și oase, cu Vietnamul de Nord în toată realitatea lui, au început să apară.

Primul semn a fost faptul că m-am simțit din ce în ce mai confortabil vorbind cu oamenii: nu doar cu Oanh, șeful grupului nostru de ghizi – am vorbit cu el mai mult decât cu oricare alt vietnamez în timpul ședерii mele –, dar și cu o membră a miliției, un muncitor dintr-o fabrică, un învățător, un doctor sau o căpetenie a unui sat cu care stăteam câte-o oră, urmând să nu-i mai vedem niciodată. Am devenit mai puțin preocupată de rigorile limbajului lor (dintre care o bună parte știam că trebuie pusă pe seama „abstracțiunii" sau „impreciziei" discursului, pe care o remarcă orice călător occidental aflat într-o țară orientală) și de limitele propriilor mele mijloace de expresie și mai sensibilă la distincțiile dintre registrele de limbaj ale vietnamezilor. Pentru început, am reușit să fac distincția dintre nivelul propagandistic al limbajului (care poate să exprime un adevăr, dar pare în orice caz autoritar și fals) și limbajul simplu. De asemenea, am învățat să acord mai multă, nu mai puțină atenție lucrurilor repetate constant și am descoperit că frazele și cuvintele standardizate erau de fapt mai bogate decât credeam.

Scanned with OKEN Scanner

Să luăm, de pilda, noțiunea de respect. „Îl respectăm pe Norman Morrison[17] al vostru" a fost o frază deseori folosită în discursurile ceremoniale de bun-venit care ni se adresau la fiecare vizită în Hanoi sau în provincie. Am aflat că Oanh scrisese o melodie foarte populară intitulată „Cântec pentru Emily" – fiica cea mică a lui Norman Morrison, pe care a luat-o cu el când s-a dus să-și dea foc în fața Pentagonului. La Uniunea Scriitorilor, cineva a recitat o frumoasă poezie (pe care o citisem înainte în traducere engleză și franceză) numită „Flacăra lui Morrison". Mulți șoferi de camion care duc provizii de-a lungul periculosului drum ce coboară până la paralela 17 au o fotografie cu Norman Morrison prinsă de parasolar, uneori alături de cea a lui Nguyen Van Troi, tânărul din Saigon care a fost executat acum câțiva ani pentru că plănuise să-l asasineze pe McNamara[18] în timpul vizitei sale în Vietnamul de Sud. Inițial, un vizitator s-ar putea să fie deopotrivă impresionat și jenat de un astfel de cult adus lui Norman Morrison. Cu toate că emoția oamenilor este evident sinceră, pare excesivă, sentimentală și evocă hagiografia ireproșabililor eroi de carton, atât de caracteristică culturilor staliniste și maoiste. Dar după a douăzecea invocare a numelui lui (deseori timid, dar întotdeauna afectuos, cu o dorință evidentă de a fi prietenoși și amabili cu *noi*, care suntem americani), am început să înțeleg relația foarte specială pe care o au vietnamezii cu Norman Morrison. Vietnamezii consideră că viața unui popor, însăși voința lui este alimentată și susținută de eroi. Și Norman Morrison este un erou adevărat, într-un anume sens. (Vietnamezii nu supraestimează, așa cum am crezut la început, impactul real al sacrificiului său asupra conștiinței Americii; mult mai mult decât eficacitatea practică, ceea ce contează pentru

[17] Norman R. Morrison (1933-1965), activist american autoimolat în 2 noiembrie 1965, la Pentagon, în fața secretarului apărării Robert McNamara, protestând astfel împotriva implicării SUA în Războiul din Vietnam. (N. tr.)

[18] Robert Strange McNamara (1916-2009), om de afaceri american, secretar al apărării (1961-1968), președinte al Grupului Băncii Mondiale (1968-1981). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

ei este succesul pe plan moral al gestului său, *desăvârșirea* lui ca act de autotranscendență.) Așadar, nu exagerează când își declară „respectul" față de el și când îl numesc „binefăcătorul" lor, așa cum o fac adesea. Norman Morrison a devenit realmente important pentru vietnamezi, într-atât încât le e greu să înțeleagă că s-ar putea ca acesta să nu ne înflăcăreze în aceeași măsură conștiința nouă, trei dintre „prietenii lor americani".

Însuși acest calificativ de prieten, inițial o sursă de jenă și disconfort, mi se pare acum mai lesne de înțeles – încă un semn al schimbării care s-a operat în mine. Dacă la început m-am simțit deopotrivă înduioșată, uneori până la lacrimi, și constrânsă de atitudinea prietenoasă care ni se arăta, până la urmă am ajuns s-o apreciez pur și simplu, devenind mai sinceră și mai flexibilă la nivelul propriei mele reacții. N-aveam desigur niciun motiv să-i bănuiesc pe vietnamezi de duplicitate sau să le consider atitudinea naivă. Întrucât le eram la urma urmelor prietenă, de ce ar fi fost naivitate sau credulitate din partea lor s-o creadă? În loc să fiu atât de surprinsă de capacitatea lor de a trece dincolo de situația lor de victime ale Americii și de identitatea noastră de cetățeni ai țării inamice, am început să imaginez în mod concret cum reușesc vietnamezii, în acest moment precis al istoriei lor, să întâmpine cetățeni americani cu brațele deschise. Am realizat că e important să nu ne simțim rușinați de toate micile cadouri și de florile cu care eram copleșiți oriunde mergeam. M-a deranjat că nu am fost lăsați să plătim pentru nimic în timpul ședерii noastre – nici măcar pentru numeroasele cărți pe care le-am cerut și pentru telegramele pe care le trimiteam odată la câteva zile fiului meu în New York, pentru a-l înștiința că sunt bine (în ciuda insistențelor mele de a le plăti măcar pe acestea din urmă). Treptat însă, am început să înțeleg că ar fi fost meschin din partea mea să rezist sau să mă simt constrânsă de generozitatea materială a gazdelor noastre.

Dar schimbarea n-a constat doar în transformarea mea într-un beneficiar mai binevoitor al generozității vietnameze, într-un

Scanned with OKEN Scanner

spectator mai bun al elaboratei lor curtoazii. Și în acest caz, mai aveam multe de înțeles; intrând în contact cu mai mulți vietnamezi, am descoperit că politețea lor este destul de diferită de a „noastră", și nu doar pentru că este mult mai prezentă. În America și în Europa, a fi politicos (în doze mai mari sau mai mici) vădește mereu o nuanță de fățărnicie, o ușoară undă de coerciție. Pentru noi, politețea este o convenție ce dictează un comportament amabil, pe care oamenii au căzut de acord să-l practice fie că au sau n-au „cu adevărat" chef, căci sentimentele lor „adevărate" nu sunt mereu suficient de civilizate sau de generoase pentru a garanta o ordine socială funcțională. Prin definiție, politețea nu e niciodată pe deplin sinceră; ea atestă disparitatea dintre comportamentul social și trăirile autentice. Poate că această disparitate, acceptată în partea noastră a lumii ca un adevăr incontestabil despre natura umană, e cea care ne conferă simțul ironiei. Ironia devine un mod esențial de a semnala adevărul, un adevăr fundamental: acela că vorbele și acțiunile noastre sunt deopotrivă sincere și nesincere. Am fost derutată inițial de lipsa de ironie a vietnamezilor. Dar când renunțam, măcar ca exercițiu de imaginație, la convingerea mea cu privire la inevitabilitatea ironiei, vietnamezii îmi apăreau subit mult mai ușor de descifrat. Nici limbajul lor nu mai părea la fel de limitativ și de simplist. (E nevoie de multe cuvinte pentru formularea unor adevăruri ironice. În lipsa ironiei, nu mai trebuie atât de multe.)

Vietnamezii acționează pe baza unei concepții diferite a politeții față de cea cu care suntem obișnuiți, ceea ce implică o modificare a sensului noțiunilor de cinste și sinceritate. Cinstea în sens vietnamez nu seamănă prea mult cu sentimentul cinstei care a fost plasat în cultura occidentală secular deasupra tuturor celorlalte valori. În Vietnam, cinstea și sinceritatea sunt funcții ale demnității individului. Fiind sincer, un vietnamez își consolidează și își sporește demnitatea personală. În societatea noastră, a fi sincer înseamnă deseori tocmai a renunța la demnitate, la prezentabilitate;

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă a-ți suspenda rușinea. Diferența este acută. Cultura noastră adoptă o concepție descriptivă sau empirică a sincerității, măsurând-o în funcție de acuratețea cu care cuvintele unui om îi oglindesc gândurile și sentimentele ascunse. Vietnamezii au o concepție normativă sau prescriptivă a sincerității. Dacă scopul nostru este de a asigura alinierea – corespondența – dintre cuvintele și comportamentul cuiva și viața lui interioară (pornind de la premisa că adevărul enunțat de vorbitor este neutru din punct de vedere etic sau, mai degrabă, este neutralizat ori chiar înnobilat de disponibilitatea vorbitorului de a-l admite), scopul lor este de a construi relația potrivită între cuvintele și comportamentul vorbitorului și identitatea lui socială. A fi sincer în Vietnam înseamnă a te comporta într-o manieră *demnă* de rolul tău social; sinceritatea este o aspirație etică.

Așadar, nu are rost să ne întrebăm dacă cordialitatea de care a dat dovadă Pham Van Dong[19] în timpul conversației sale de o oră cu mine, Bob și Andy la finalul după-amiezii zilei de 16 mai era sau nu sinceră în sensul dat de noi acestui termen sau dacă primul-ministru a vrut „cu adevărat" să ne îmbrățișeze când ne pregăteam să părăsim biroul lui, înainte de a ne conduce până la ieșire și de-a lungul drumului cu pietriș, până la locul unde ne așteptau mașinile. Era sincer în sensul vietnamez al termenului: comportamentul lui era distins, era adecvat, avea un scop nobil. Nu e corect nici să ne întrebăm dacă vietnamezii îi urăsc „cu adevărat" pe americani, deși ei zic că nu o fac. O unitate de bază a culturii vietnameze este gestul elegant, extraordinar. Dar gestul nu trebuie interpretat în sensul nostru – drept ceva prefăcut, teatral. Gesturile pe care le face un vietnamez nu sunt un spectacol care se situează în afara personalității sale reale. Prin intermediul gesturilor, acelor acte înfăptuite conform standardelor pe care le afirmă, el își constituie

[19] Pham Van Dong (1906-2000), prim-ministru al Vietnamului de Nord între 1955 și 1976 și al Vietnamului reunificat din 1976 până în 1987. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

sinele. Și în anumite cazuri, personalitatea poate fi complet redefinită de un singur gest: pentru că, dacă o persoană face ceva mai frumos decât a făcut vreodată, acest lucru poate să-l eleveze fără întârziere la un nou nivel, unde astfel de acte constituie norma. (În Vietnam, ambiția morală există, e o realitate confirmată, într-un fel care nouă ne este străin, din cauza importanței pe care o conferim criteriilor psihologice ale „tipicului" și „consecventului". Acest contrast lămurește diferența rolului jucat de exortația politică și morală într-o țară precum Vietnamul. O mare parte din discursul pe care noi l-am categorisi drept propagandistic sau manipulativ posedă pentru vietnamezi o profunzime la care nu suntem sensibili.)

Vietnamul – cel puțin în versiunea sa oficială – ar putea frapa observatorul occidental secular drept o societate hipertrofiată pe plan etic, deci și pe plan psihologic. Dar o astfel de judecată decurge în totalitate din modestele noastre standarde actuale, după care apreciem de câtă virtute poate da cineva dovadă. Și Vietnamul este, în nenumărate feluri, un afront adus acestor standarde. Îmi amintesc că eu însămi m-am simțit jignită atunci când, în cursul primei după-amiezi a unei călătorii de două zile cu mașina prin regiunea muntoasă Hoa Binh, la nord de Hanoi, am făcut un scurt popas undeva la țară pentru a vizita mormântul unui pilot american. Am ieșit din mașini și am mers vreo câțiva zeci de metri printre ierburile înalte, timp în care Oahn ne-a spus că pilotul era al unui F-105 care fusese doborât de un fermier cu o pușcă în urmă cu un an. Acesta nu reușise să se catapulteze și se prăbușise cu avionul lui chiar aici; niște săteni îi recuperaseră trupul din epavă. Când am ajuns într-un luminiș, nu am văzut un simplu mormânt, ci o movilită decorată cu porțiuni din motorul avionului și o bucată îndoită a aripii, ca o sculptură de Chamberlain[20], și acoperită cu flori, deasupra căreia era înfipt un indicator de lemn pe care erau scrise

[20] John Angus Chamberlain (1927-2011), sculptor, pictor și cineast american cunoscut pentru sculpturile lui create din (părți de) automobile vechi. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

numele pilotului și data morții lui. Am stat acolo câteva minute, profund tulburată, fiindu-mi greu să înțeleg și numai actul inițial al înhumării, stupefiată de modul în care arăta locul și de dovezile faptului că acesta era încă îngrijit în mod regulat. Iar apoi, când vicepreședintele consiliului administrativ al provinciei, care călătorea cu mine în mașină, a explicat că pilotul fusese îngropat – și pe deasupra într-un „coșciug de lemn de bună calitate" – astfel încât familia lui din America să poată veni după război să-i ducă trupul înapoi acasă, am simțit un fel de vertij. Ce să înțelegem dintr-un astfel de gest extraordinar? Cum au putut niște oameni ai căror soți sau soții, părinți și copii au fost uciși de acest pilot și de tovarășii lui (încărcătura unui singur avion F-105, patru canistre de muniții cu dispersie, omoară orice ființă care nu are norocul să se afle într-un adăpost pe o suprafață de un kilometru pătrat) să-și ia liniștit lopețile și să-i aranjeze cu gust un mormânt? Cum s-or fi simțit? Au realizat oare că, indiferent de doza lui de vină obiectivă, era și el, la fel ca morții lor, o ființă neprețuită, de neînlocuit, care n-ar fi trebuit să moară? Să le fi fost milă de el? Și oare l-au iertat? Dar poate că aceste întrebări ne conduc pe un drum greșit. Ipoteza cea mai plauzibilă este că sătenii au considerat că a-l înmormânta pe pilot e un gest frumos (ei ar zice probabil „omenesc") – un standard care deopotrivă eclipsează și transformă emoțiile lor personale, în măsura în care ele intră vreun pic în calcul.

Astfel de gesturi transpersonale sunt greu de convertit la standardele unui vizitator. În ceea ce mă privește, e clar că n-am fost pe deplin capabilă să-mi pun deoparte propria înțelegere a modului în care funcționează oamenii. Pe întreaga durată a șederii mele de două săptămâni, am fost tentată să-i privesc pe vietnamezi prin prisma unor întrebări de natură psihologică – știind totodată prea bine cât de condiționate sunt acestea de arbitrarele asumpții etice occidentale. În caz că are vreun sens să ne întrebăm ce este „egoul" pentru vietnamezi, am putut observa că acesta nu se manifestă decât arareori în modurile care ne sunt familiare. Oamenii din Vietnamul

Scanned with OKEN Scanner

de Nord sunt uimitor de calmi și, deși vorbesc mai mereu despre război, discursul lor este remarcabil de puțin întinat de ură. Chiar și atunci când folosesc melodramaticul limbaj comunist al denunțului, par s-o facă dintr-un simț al datoriei, fără convingere. Vorbesc despre atrocitățile care alcătuiesc măduva istoriei lor cu o amărăciune domoală și cu o uimire încă vie. Cum e posibil ca aceste lucruri să se fi întâmplat? – transmite întreaga lor atitudine. Chiar să fi eviscerat francezii acel rând de oameni încătușați, lucrători pe plantație care intraseră în grevă, așa cum o arată fotografia pe care am văzut-o la Muzeul Revoluției? Cum e posibil ca americanilor să nu le fie *rușine* de ce fac aici? era întrebarea nerostită care rezona în timpul turului pe care l-am făcut într-un alt „muzeu" mai mic din Hanoi, dedicat expunerii diverselor arme de exterminare masivă folosite de americani în Vietnamul de Nord în ultimii trei ani. Într-adevăr, cred că vietnamezii nu înțeleg multe lucruri – ceea ce este în fond exact genul de inabilitate de a înțelege la care te poți aștepta din partea unei culturi clădite pe sentimentul rușinii, aflate sub atacul unei culturi ale cărei energii provin din canalizarea unor excedente uriașe de vinovăție.

Faptul că Vietnamul este o cultură fondată pe sentimentul rușinii explică probabil o bună parte a registrului modalităților de expresie pe care le vedem (și pe care nu le vedem) aici. Și faptul că eu am fost formată într-o cultură bazată pe vinovăție este cu siguranță un motiv pentru care îmi vine greu să-i înțeleg. Bănuiesc că aceste culturi bazate pe vinovăție sunt de obicei predispuse la ezitări intelectuale și complicații morale și că, din punctul lor de vedere, toate culturile fondate pe rușine sunt într-adevăr „naive". Raportarea la imperativele morale tinde să fie mult mai puțin ambivalentă în culturile bazate pe rușine, iar acțiunea colectivă și standardele publice posedă o validitate intrinsecă pe care nu o au în ochii noștri.

Unul dintre aceste standarde publice care ocupă un rol semnificativ în Vietnam este buna-cuviință – mai general spus,

Scanned with OKEN Scanner

preocuparea de a menține un nivel intransigent de moralitate în toate interacțiunile dintre oameni. Mi-aș fi putut imagina că această preocupare este asiatică dacă n-aș fi intrat în contact și cu niște cambodgieni și laoțieni, în comparație cu care comportamentul vietnamezilor e mult mai demn și rezervat, chiar pudic, și a căror vestimentație este mult mai discretă. Indiferent cât de teribil de cald se face, nu vezi niciodată în Vietnam (așa cum vezi în Cambodgia și Laos) un bărbat în mânecă scurtă sau fără cămașă. Toată lumea este îmbrăcată îngrijit, chiar dacă sărăcăcios, de la glezne până la gât – atât femeile, cât și bărbații poartă pantaloni lungi – și se pune mare accent pe curățenie. Mândria locuitorilor din Na Phon când ne-au arătat toaletele lor publice pe două etaje din cărămidă și ciment – prima astfel de instalație în respectiva comună, terminată abia cu o zi în urmă – nu avea de-a face doar cu igiena sau cu confortul. Noua toaletă era un fel de triumf moral. „Toată apa Mării Sudului n-ar putea să șteargă mizeria lăsată de dușman" este o zicătoare care datează din vremea uneia dintre nenumăratele lupte ale vietnamezilor împotriva chinezilor, un război care a început în 1418 și s-a terminat cu victoria din 1427. E limpede că locuitorii Vietnamului de Nord privesc cu aceeași angoasă cei trei ani de agresiune americană: încă o dată, țara lor a fost pângărită în modul cel mai groaznic cu putință. Metafora morală a curățeniei și mizeriei este desigur universală, regăsindu-se aproape în toate culturile; totuși simt că e deosebit de prezentă în Vietnam. Forța ei este transmisă cu deosebită energie într-un poem epic din secolul al XVIII-lea, *Kieu*, cea mai celebră operă a literaturii vietnameze. (Poemul este studiat în detaliu în școli și recitat deseori la radio; aproape orice vietnamez știe pe de rost pasaje lungi din acesta.) Povestea începe cu o fată, Kieu, de care se îndrăgostește un tânăr. Acesta o curtează răbdător, pe tăcute, dar niște obligații familiale îl forțează să plece înainte să-și fi putut mărturisi sentimentele. Crezând că a fost abandonată și având de înfruntat la rândul ei o criză în familie, Kieu se vinde unui bogătaș, devenind concubina

Scanned with OKEN Scanner

lui pentru a-l scăpa pe tatăl ei înglodat în datorii de închisoare. Abia după douăzeci de ani de rele tratamente și de umilințe, după ce ajunge într-un bordel de unde scapă pentru a deveni bonz, Kieu reușește să se întoarcă acasă, unde îl reîntâlnește pe omul pe care îl iubea. Acesta îi cere mâna. În lunga scenă de încheiere, care are loc în noaptea nunții lor, Kieu îi spune soțului că, deși îl iubește sincer și nu s-a bucurat niciodată de vreun contact sexual cu alt bărbat, uniunea lor nu poate fi consumată. El protestează, susținând că nefericita existență pe care a dus-o cât timp au fost despărțiți nu înseamnă nimic pentru el; dar ea insistă că nu este curată. Tocmai pentru că se iubesc, insistă ea, trebuie să facă acest sacrificiu. În final, din iubire și respect pentru ea, el se învoiește. Poemul se termină cu descrierea armoniei și bucuriei vieții lor de cuplu. Pentru o sensibilitate occidentală, acest final fericit nu e deloc fericit. Am fi preferat ca Kieu să moară răpusă de tuberculoză în brațele iubitului ei pe care tocmai l-a regăsit, mai degrabă decât să aibă parte de o viață întreagă de renunțare. Dar chiar și în zilele noastre, pentru vietnamezi concluzia poveștii este deopotrivă satisfăcătoare și dreaptă. Cred că ceea ce nouă ni se pare „închis", ascuns sau inexpresiv la ei rezultă măcar în parte din faptul că sunt un popor deosebit de scrupulos.

E de la sine înțeles că standardele actuale nu mai sunt cele de pe vremea lui *Kieu*. Totuși, autocontrolul sexual este în continuare foarte admirat. În Vietnamul de astăzi, femeile și bărbații lucrează, mănâncă, luptă și dorm împreună fără ca acest lucru să ridice problema tentației sexuale. Cu timpul, vietnamezii au înțeles că occidentalii nu au aceleași standarde de decență sexuală. Oanh, care mi-a spus că foarte rar se întâmplă ca soții și soțiile vietnameze să-și înșele partenerii, chiar și în cazul unei despărțiri prelungite cauzate de război, a adăugat că știe că fidelitatea maritală nu este „foarte răspândită" în Vest. Cu o nuanță de autodeziziune, a menționat cât de șocat a fost, în timpul uneia dintre primele sale călătorii în Europa – în Rusia de fapt –, să audă oameni spunând

Scanned with OKEN Scanner

glume „deocheate" la petreceri. M-a asigurat că acum acest lucru îl deranjează mai puțin. Cu politețea lor incorigibilă, vietnamezii au conchis că tratăm altfel aceste chestiuni. Așadar, de fiecare dată când Andy Kopkind, Bob Greenblatt și cu mine am călătorit în provincie, indiferent cât de mic și de rudimentar era spațiul de dormit, ne-au fost date camere separate (sau ceva ce putea trece drept camere); dar într-una dintre aceste călătorii, când am fost însoțiți de o infirmieră pentru că Bob se îmbolnăvise ușor în Hanoi în ziua dinaintea plecării, am remarcat că aceasta, o femeie tânără și drăguță, dormea în aceeași cameră cu ghizii și șoferii noștri, care erau toți bărbați... Presupun că autodisciplina sexuală este de la sine înțeleasă în Vietnam. Este doar unul dintre aspectele cerinței generale de a-și menține demnitatea și a se pune în slujba celorlalți și a binelui comun. Spre deosebire de Laos și Cambodgia, cu atmosfera lor „indiană" ori „sudică" ce provine din amestecul eclectic de influențe hinduse și budiste, Vietnamul prezintă paradoxul unei țări care are același climat tropical extrem, dar trăiește conform valorilor clasice – muncă grea, disciplină și seriozitate – ale unei țări cu climat temperat sau rece. Această atmosferă „nordică" este fără îndoială moștenirea lăsată de hoardele de „feudaliști nordici". (Am putut deduce de altminteri că se estompează în zonele sudice ale țării. Locuitorii Hanoiului zic de cei din Saigon că sunt mai relaxați, mai emotivi, mai șarmanți, dar și mai nesinceri și mai promiscui – pe scurt, clișeele obișnuite ale oamenilor din Nord despre cei din Sud.)

Așadar, dacă forma actuală a cerințelor foarte stricte pe care și le impun vietnamezii este evident consolidată de etosul paramilitar al unei societăți revoluționare de stânga aflate sub invazie, ele au rădăcini istorice adânci, mai ales în distincția dintre vena confucianistă și cea budistă în cultura vietnameză. În anumite societăți și mai ales în cea chinezească, aceste două tradiții au fost considerate total antagoniste. Dar bănuiesc că altfel au stat lucrurile în Vietnam. Majoritatea vietnamezilor, cu excepția unei minorități

Scanned with OKEN Scanner

catolice importante, sunt budiști. Deși în pagode par să se roage mai ales bătrâni, multe ritualuri domestice încă sunt respectate (am văzut altare în numeroase case); în general, valorile budiste par să-și fi găsit o prelungire seculară. Oricum, ceea ce persistă din etosul budist în Vietnam – fatalismul, ludicul intelectual, accentul pus pe generozitatea față de semeni – pare destul de compatibil cu etosul disciplinei specific confucianismului. Comportamentul vietnamezilor reflectă ideea confucianistă conform căreia atât bunăstarea corpului social, cât și cea a individului depind de respectarea regulilor unui comportament just, mereu adecvat. Perspectiva confucianistă exprimată de Hsün-Tzu[21]: „Toate regulile cinstei și bunei purtări sunt produsul virtuții dobândite a înțeleptului, nu al naturii umane" este la rândul ei prețuită. Această idee confucianistă conform căreia un popor ar depinde de înțelepții lui explică parțial venerația pe care o simt vietnamezii pentru Ho Chi Minh, conducătorul lor înțelept și poet. Dar doar parțial. Așa cum subliniază deseori vietnamezii, respectul lor pentru Ho nu are nimic de-a face cu adularea irațională în care este scăldat Mao astăzi. Aniversarea lui Ho este întâi de toate o ocazie anuală pentru cetățenii Vietnamului de Nord de a demonstra rafinamentul și delicatețea sentimentelor pe care le nutresc față de el. „Îl iubim și-l respectăm pe conducătorul nostru", a comentat revista lunară *Hoc Tap* anul trecut, de ziua lui Ho, „dar nu-l deificăm." Departe de a-l trata în maniera consacrată, ca pe conducătorul falnic, eroic și atotștiutor, vietnamezii pe care i-am întâlnit vorbeau de Ho ca și cum l-ar fi cunoscut personal, explicând că ce îi fascina și îi inspira era tocmai senzația că e un om în carne și oase. Anecdotele umoristice cu privire la modestia și timiditatea lui sunt nenumărate. Oamenii îl consideră fermecător, chiar puțin excentric. Și sunt emoționați când vorbesc despre el, când rememorează anii lui de

[21] Xunzi (sau Hsün-Tzu) (c. 310 - după 238 î.H.), filosof chinez, al treilea mare gânditor confucianist, după predecesorii Confucius și Mencius. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

privațiune în exil și de suferințe îndurate în închisorile chinezești în anii 1930, când își fac griji în privința sănătății sale șubrede. *Bac Ho*, Unchiul Ho, nu este vreun titlu special, cu accente orwelliene, ci o formulă obișnuită de politețe; vietnamezii de toate vârstele se adresează unei persoane mai în vârstă cu care nu au legături de rudenie cu „Unchiule" sau „Mătușă". (Suedezii au același obicei, numai că apelativele *tant* și *farbror* sunt folosite doar de copii și tineri pentru a se adresa unor adulți pe care nu-i cunosc și nu ar putea fi utilizate de o persoană de vârstă mijlocie care vorbește cu un bătrân de șaptezeci de ani.) Sentimentele de profundă afecțiune și recunoștință nutrite față de Ho Chi Minh sunt doar expresia supremă a sentimentelor ce îi unesc pe locuitorii unei națiii mici, aflate într-o situație disperată, care se consideră membrii unei mari familii. Într-adevăr, aproape toate virtuțile admirate de vietnamezi – cum ar fi frugalitatea, loialitatea, sacrificiul de sine și fidelitatea sexuală – au drept metaforă fundamentală autoritatea vieții familiale. Aceasta este încă o caracteristică care provine din confucianism – prin contrast, budismul acordă prestigiul cel mai înalt izolării monastice de societate și renunțării la legăturile de rudenie – și care demonstrează că austeritatea și „puritanismul" culturii vietnameze nu sunt ceva nou, o simplă preluare a ideologiei revoluționare. (Ca „*gândire* marxist-leninistă", comunismul vietnamez este convenabil de vag și incredibil de lipsit de relief.) Deși un vizitator ar putea fi tentat să atribuie extraordinara disciplină a acestei țări influenței ideologiei comuniste, lucrurile stau probabil pe dos: influența imperativelor morale ale comunismului își extrage autoritatea din respectul înnăscut al vietnamezilor pentru ordinea personală și socială de o înaltă ținută morală.

Dar îi fac pe vietnamezi să pară mult mai solemni decât sunt în realitate, când de fapt ceea ce se observă imediat este tocmai eleganța cu care urmăresc aceste țeluri. În conversații, vietnamezii sunt discreți; chiar și în cadrul unor întâlniri publice, sunt laconici și rareori declamativi. Conștiința pasională este greu de identificat

Scanned with OKEN Scanner

atunci când îi lipsesc semnele exterioare obișnuite ale pasiunii, precum agitația și patosul. Realizez că acești oameni trăiesc un moment de maximă exaltare a conștiinței lor, punctul culminant al unei lupte neîntrerupte de peste un sfert de secol. I-au învins deja pe francezi, contrar tuturor așteptărilor. (Francezii au adus primii napalmul în Vietnam. Între 1950 și 1954, optzeci la sută din bugetul francez de război era finanțat de Statele Unite.) Acum au suscitat o uimire și mai mare demonstrând că pot suporta orice fel de pedeapsă aplicată de Statele Unite, iar națiа lor poate în timpul acesta să se consolideze și să prospere, în timp ce în sud Frontul de Eliberare Națională își sporește pe zi ce trece baza de susținători și controlul teritoriului. Cu toate acestea, cel mai adesea această stare de exaltare trebuie deslușită de observatorul empatic – nu pentru că vietnamezii ar fi insensibili, ci din cauza tactului lor emoțional obișnuit, a principiului lor cultural al conservării energiei emoționale. Ni s-a spus că în zonele din provincie foarte afectate de bombardamente e o practică obișnuită ca fermierii să-și ia cu ei coșciugul când merg zilnic în câmpurile de orez, astfel încât, dacă cineva moare, să poată fi îngropat pe loc, în timp ce ceilalți continuă să muncească. În școlile evacuate, copiii își împachetează în fiecare dimineață obiectele personale și așternuturile înainte de a părăsi dormitoarele pentru a merge la cursuri și le pun într-o grămăjoară ordonată în cel mai apropiat adăpost subteran, pentru eventualitatea unui atac aerian în cursul zilei care să incendieze coliba unde dorm; în fiecare seară, își scot pachețelele din adăpost, le desfac și se instalează din nou în dormitor. [...] De mai multe ori, observând firescul incredibil al vietnamezilor, m-am gândit la stilul mai risipitor și mai strălucitor al evreilor de a-și înfrunta destinul istoric de zbucium și suferință cronică. Poate că, în calitate de popor martir, un avantaj al vietnamezilor asupra evreilor este cel al oricărei culturi formate preponderent din țărani asupra unei culturi care s-a cristalizat sub forma unei burghezii urbane. Spre deosebire de evrei, vietnamezii aparțin unei culturi ale cărei varii profiluri

Scanned with OKEN Scanner

psihice nu au căpătat încă o formă foarte bine articulată (ceea ce i-ar forța să reflecteze *unii la ceilalți*). Este totodată avantajul de a avea o istorie, chiar dacă e doar un șir de persecuții nemiloase, care e ancorată într-un teritoriu în care oamenii se regăsesc, mai curând decât într-o simplă (și așadar complicată) „identitate".

Maniera evreilor de a-și trăi suferința era directă, emoțională, convingătoare. Acoperea întreg spectrul, mergând de la declamația vehementă la autodenigrarea ironică. Încerca să-i implice și pe ceilalți. În același timp, trăda disperarea dificultății de a-i implica pe ceilalți. Sursa încăpățânării evreiești, a miraculosului lor talent pentru supraviețuire, este o abdicare în fața unui soi complex de pesimism. Poate că, la nivel inconștient, mă așteptam să găsesc ceva asemănător stilului evreiesc (și „occidental") de suferință explicită, expresivă, când m-am dus în Vietnam. Asta ar explica de ce am luat inițial modul destul de diferit al vietnamezilor de a trăi o istorie la fel de tragică drept opacitate și naivitate.

Spre exemplu, mi-a luat o vreme să realizez că vietnamezii chiar aveau un fel de pudoare când venea vorba de a ne arăta suferințele indescriptibile prin care trecuseră. Chiar și atunci când descriau atrocitățile comise de americani, se grăbeau să sublinieze – aproape ca și cum ar fi fost o dovadă de prost gust să n-o facă – că întreaga oroare a războiului dus de America împotriva Vietnamului nu putea fi observată aici în Nord. „Pentru asta, trebuie mers și văzut ce li se-ntâmplă fraților noștri din Sud", ne ziceau. Ni s-au comunicat statisticile victimelor în rândul civililor începând cu 7 februarie 1965: șaizeci la sută din numărul celor uciși sunt femei și copii; douăzeci la sută dintre cei uciși sau grav răniți sunt bătrâni. Am fost duși să vedem orașe în care obișnuiau să locuiască între douăzeci și optzeci de mii de oameni și în care nu mai era nicio clădire în picioare. Am văzut fotografii cu trupuri ciuruite de peletele bombelor cu dispersie sau carbonizate de armele incendiare (pe lângă napalm, americanii mai aruncă asupra vietnamezilor și fosfor alb, termit și magneziu). Am avut o scurtă întrevedere cu nefericitele

Scanned with OKEN Scanner

victime ale „escaladei", printre care se aflau o tânără de douăzeci și patru de ani, ai cărei soț, soacră și copii fuseseră toți omorâți într-un singur raid, precum și o stareță în vârstă și două călugărițe tinere care erau singurele supraviețuitoare ale bombardării unei mănăstiri catolice situate la sud de Hanoi. Totuși, gazdele noastre nord-vietnameze nu păreau deloc nerăbdătoare să ne copleșească cu astfel de atrocități. În timp ce vizitam ruină după ruină, păreau mai bucuroase să amintească de dățile când nu au fost victime – ca în cazul distrugerii noului spital de 170 de paturi din afara orașului Hoa Binh. (Spitalul fusese evacuat chiar înaintea primului raid din septembrie 1967; ulterior, a fost bombardat de mai multe ori și, bineînțeles, nu a fost niciodată reocupat.) Vietnamezii preferă să dea impresia unei societăți pașnice, trainice și optimiste (ceea ce și sunt). Ho Chi Minh chiar a dat, într-un discurs după evenimentele din august 1945[22], o rețetă în cinci pași pentru a „duce o viață optimistă": fiecare om trebuie (1) să fie priceput la politică, (2) să fie în stare să deseneze sau să picteze, (3) să știe muzică, (4) să practice un sport și (5) să știe măcar o limbă străină. Așadar, când vorbesc de optimismul vietnamezilor, nu mă refer doar la convingerea lor implacabilă că vor triumfa, ci și la îmbrățișarea optimismului ca o grilă de înțelegere a lumii și la accentul pus de întreaga societate pe continua perfecționare.

Într-adevăr, unul dintre cele mai remarcabile aspecte ale poporului vietnamez este pozitivitatea lui în abordarea aproape oricărei probleme. Așa cum a remarcat fără urmă de ironie profesorul Buu, ministrul învățământului superior: „Americanii ne-au învățat multe. De exemplu, observăm că educația nu se face cu clădiri frumoase precum Școala Politehnică nou-nouță din Hanoi, pe care a trebuit s-o abandonăm în 1965 la începutul escaladei. Când ne-am dus în

[22] Revoluția din August, declanșată de Liga pentru Independența Vietnamului (creată în 1941, sub conducerea Partidului Comunist Indochinez, în frunte cu Ho Chi Min) împotriva ocupației coloniale franceze și japoneze, care a dus la proclamarea independenței Republicii Democratice Vietnam la 2 septembrie 1945. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

junglă și am construit școli descentralizate, educația a progresat. Desigur că ne-ar plăcea să avem mâncare mai bună și haine mai colorate, dar în acești trei ani am învățat că putem face multe și în lipsa lor. Nu le considerăm fundamentale, ceea ce nu înseamnă că nu au totuși importanța lor". Ne-a spus că, printre avantajele evacuării forțate a universităților din Hanoi în provincie, se numără faptul că studenții au fost nevoiți să construiască noile clădiri cu propriile mâini și să învețe să-și cultive hrana (fiecare școală sau fabrică evacuată formează o comunitate nouă, căreia i se cere să nu paraziteze satele dimprejur, ci să devină autosuficientă la nivelul unei economii de subzistență). Aceste greutăți fasonează un „om nou". În mod uluitor, vietnamezii apreciază punctele pozitive ale acestei situații, mai ales efectele sale asupra caracterului. Când Ho Chi Minh a spus că bombardamentele elevează „spiritul" poporului, se referea la ceva mai mult decât la călirea moralului. Există aici convingerea că războiul a dus la îmbunătățirea durabilă a nivelului moral al populației. De exemplu, în Vietnam s-a considerat mereu că cea mai rea soartă pentru o familie este dezrădăcinarea și pierderea posesiunilor (multe familii dețin relicve vechi de zece secole), dar acum, când acest lucru li s-a întâmplat atâtor zeci de mii de familii, oamenii au descoperit avantajele faptului de a fi deposedați de toate: oamenii devin mai generoși, mai puțin atașați de „obiecte". (Aceasta este și tema unui film pe care l-am văzut, *Pădurea domnișoarei Tham*, în care, la final, pentru a înlesni repararea unui drum bombardat, un țăran bătrân se oferă voluntar pentru a tăia doi copaci pe care i-a îngrijit întreaga viață.) De asemenea, bombardamentele au fost o ocazie de a dezvolta calmul, logica și talentele administrative ale oamenilor. Fiecare sat sau cătun își face propriile rapoarte despre bombardamente, cu ajutorul unei echipe alese prin vot; în Hanoi și Haiphong, mai mulți rezidenți ai fiecărei străzi sunt desemnați să realizeze rapoarte detaliate. Îmi amintesc cum, în timp ce inspectam zonele bombardate din Hanoi, am primit un astfel de raport din partea conducătorului „echipei de investigație" de pe strada Quan

Scanned with OKEN Scanner

Than (la doi kilometri de hotelul nostru), un bătrân muncitor fără educație care, de când fusese ales de vecinii lui pentru a îndeplini această sarcină, dezvoltase un set de abilități cu totul nou. Războiul le-a ascuțit inteligența oamenilor și a democratizat uzul acesteia, din moment ce toată lumea are în fond aceeași îndatorire: să apere țara, să-i respingă pe agresori. Pretutindeni în Vietnamul de Nord, amestecul de destoinicie și cooperare a devenit forma obișnuită a vieții sociale și economice. Poate părea un lucru obișnuit pentru o țară subdezvoltată care a adoptat o economie socialistă. Dar Vietnamul de Nord nu este doar un stat neînsemnat și înapoiat economic din Lumea a Treia, afectat de handicapurile clasice ale economiei supraspecializate (impuse de guvernul colonial), ale analfabetismului, bolilor și popoarelor tribale greu integrabile, ale căror culturi datează dinaintea formării actualei populații majoritare (Vietnamul are șaizeci de „minorități etnice"). E o țară care a fost literalmente sfâșiată, otrăvită și pustiită de oțel, chimicale toxice și flăcări. În aceste circumstanțe, autosuficiența materială, în lipsa abilității remarcabile a vietnamezilor de a-și extrage noi forțe din dezastrul pe care îl traversează, nu ar fi de ajuns.

Oamenii de aici au o explicație mult mai simplă: trebuie numai să dea dovadă de suficientă ingeniozitate. Superioritatea covârșitoare a Statelor Unite în termeni de efective, arme și resurse și amploarea devastării săvârșite deja asupra țării lor constituie o „problemă" bine definită, așa cum zic adesea vietnamezii, dar una pe care își propun s-o rezolve în totalitate prin implicarea lor nelimitată și „creativă" în muncă. Peste tot unde am mers, am fost martorii enormei cantități de efort necesare funcționării Vietnamului de Nord. Practic, munca este distribuită în mod uniform pe suprafața întregii țări – așa cum o atestă imensele macarale din lemn care stau întinse, nepăzite, pe marginea trotuarelor multor străzi din Hanoi („depozitele noastre evacuate", a zis Oanh) și din provincie sau grămezile de unelte și de diverse alte materiale lăsate în văzul tuturor, lângă șinele de cale ferată, pentru ca repararea lor

Scanned with OKEN Scanner

să poată începe la doar câteva minute după bombardamente. Cu toate acestea, oricât de dornici ar fi vietnamezii să-și reclădească țara centimetru cu centimetru cu lopata și ciocanul, ei au totuși un simț destul de elegant al priorităților. Spre exemplu, fermierii obișnuiesc să umple craterele lăsate în câmpurile de orez de bombardierele B-52 la numai câteva zile după raid. Dar am văzut mai multe cratere făcute de bombe de 1000, chiar 1500 de kilograme, unele atât de mari încât timpul și munca necesare umplerii lor au fost considerate excesive; acestea au fost transformate în iazuri piscicole. Deși munca neîncetată pe care o implică repararea siturilor și instalațiilor bombardate sau construirea altora noi și mai bine protejate consumă momentan cea mai mare parte a energiei vietnamezilor, ei se gândesc mult la viitor. Ținând cont de nevoia pe care o vor avea după război de oameni calificați, vietnamezii nu i-au mobilizat pe învățători și pe profesori, nici pe cei 200.000 de studenți din universități și școli vocaționale; în fapt, din 1965, numărul studenților înscriși în programe de învățământ superior a crescut în mod constant. Arhitecții au conceput deja planuri pentru noile orașe (inclusiv Hanoi, pe care nord-vietnamezii cred cu convingere că americanii îl vor nimici înainte să se retragă definitiv) care vor trebui construite după război.

Un vizitator ar putea trage concluzia că această muncă, indiferent cu câtă sinceritate ar fi executată, este una în esență conservatoare – mijlocul prin care poate supraviețui o societate – și exprimă prea puțin o viziune revoluționară – cea a unei societăți dornice de o schimbare radicală. Dar eu consider că cele două scopuri nu pot fi separate. Războiul pare să fi democratizat Vietnamul de Nord în chip mai profund și mai radical decât oricare dintre reformele economice socialiste întreprinse între 1954 și 1965. Spre exemplu, războiul a desființat una dintre puținele segmentări bine definite din societatea vietnameză: cea dintre oraș și provincie. (Țăranii constituie în continuare optzeci la sută din populația Vietnamului de Nord.) Când au început bombardamentele americane, peste un

Scanned with OKEN Scanner

milion și jumătate de oameni au plecat din Hanoi, Haiphong și alte orașe mai mici și s-au împrăștiat în provincie, unde trăiesc acum de câțiva ani; numai populația Hanoiului a scăzut de la aproximativ un milion înainte de 1965 la mai puțin de 200.000. Mai mulți vietnamezi mi-au spus că această migrație a produs schimbări semnificative la nivelul manierelor și sensibilităților, atât în rândul țăranilor, care au fost nevoiți să absoarbă feluriți refugiați cu obiceiuri și gusturi urbane, cât și în rândul locuitorilor din Hanoi sau din Haiphong, dintre care mulți nu știau nimic despre condițiile de viață extrem de dure care persistă în diverse sate și cătune, dar care s-au trezit beneficiind pe plan psihic de spiritul de comunitate și de austeritatea fizică specific vieții la sat.

De asemenea, războiul a democratizat societatea distrugând majoritatea modestelor mijloace materiale și restricționând spațiul social pe care îl avea Vietnamul la dispoziție pentru tipuri diferențiate de producție (includ aici tot, de la industrie la arte). Așadar, din ce în ce mai mulți oameni prestează diferite soiuri de activități la unul și același nivel – cel manual, rudimentar. Fiecare clădire mică și scundă din complexurile de școli evacuate, înființate în diverse regiuni din provincie, a fost ridicată în modul cel mai simplu cu putință: pereți din pământ și un acoperiș de paie. Toți acei kilometri de tranșee ordonate, care conectează clădirile între ele și prin care sunt scoși copiii în cazul unui atac, au fost săpați cu trudă în argila roșie. Omniprezentele adăposturi antiaeriene – pretutindeni în Hanoi, în fiecare sat și cătun, la distanțe regulate, de fiecare parte a drumurilor și în fiecare câmp arat – au fost construite unul câte unul, în timpul lor liber, de oamenii care trăiau în vecinătate. (Din 1965, vietnamezii au săpat peste 50.000 de kilometri de tranșee și au construit peste 21.000.000 de adăposturi antiaeriene, la o populație de 17.000.000 de oameni.) La o oră târzie din noapte, pe drumul de întoarcere spre Hanoi dintr-o călătorie în zona nordică, am vizitat o fabrică descentralizată amenajată în niște șoproane rudimentare, la poalele unui munte. În timp ce sute

Scanned with OKEN Scanner

de femei și băieți tineri operau mașinăriile la lumina lămpilor cu kerosen, vreo zece bărbați echipați doar cu ciocane lărgeau pereții unei mici grote din apropiere pentru a o transforma într-un adăpost împotriva bombelor pentru utilajele cele mai mari. Aproape totul trebuie făcut manual în Vietnamul de Nord, cu un minim de unelte. Ne putem deci lesne întreba în ce constă faimosul ajutor oferit de Rusia și China: oricât de generos ar fi acesta, este în mod clar insuficient. Țara duce lipsă de cele mai elementare echipamente spitalicești, precum sterilizatoarele și aparatele de radiologie, de mașini de scris, de unelte de bază, cum ar fi strungurile, bormașinile pneumatice și aparatele de sudură; par să fie o mulțime de biciclete și destul de multe tranzistoare radio, dar cărțile de orice fel, hârtia, stilourile, fonografele, ceasurile și aparatele de filmat sunt foarte rare; cele mai modeste bunuri de consum sunt ca și inexistente. Îmbrăcămintea se găsește și ea doar în cantități limitate. Un vietnamez se consideră norocos dacă deține două rânduri de haine și o pereche de pantofi; rația anuală pe cap de locuitor este de șase metri de țesătură de bumbac. (Bumbacul vine numai în câteva culori și majoritatea hainelor sunt croite aproape identic: pantaloni negri și bluze albe pentru femei; pantaloni cafenii, gri sau bej și cămăși cafenii sau albe pentru bărbați. Nu se poartă deloc cravate și doar rareori sacouri.) Chiar și hainele înalților demnitari sunt uzate, decolorate, lucioase de la atâtea spălări. Doctorul Thach, vărul fostului împărat-marionetă Bao Dai și unul dintre cei mai bogați proprietari de pământ din Vietnam înainte să se alăture revoluției, a menționat că nu a mai purtat haine noi de doi ani. Nici mâncarea nu e deloc multă, deși nimeni nu moare de foame. Muncitorii din industrie primesc o rație lunară de 24 de kilograme de orez; toți ceilalți, inclusiv cei mai înalți demnitari ai guvernului, primesc 13,5 kilograme pe lună.

Cum nu prea au de niciunele, vietnamezii sunt forțați să utilizeze puținul pe care-l au în multiple moduri. În parte, această ingeniozitate provine din tradiția lor; spre exemplu, vietnamezii fac

Scanned with OKEN Scanner

un număr extraordinar de mare de lucruri din bambus: case, poduri, echipamente de irigație, schele, pari, căni, pipe, mobilă. Dar nu lipsesc nici invențiile noi. Astfel, avioanele americane au devenit niște adevărate zăcăminte zburătoare. (Această sursă de aprovizionare nu dă semne de împuținare. În timpul șederii noastre în Hanoi, vietnamezii au doborât o duzină dintre avioanele de recunoaștere fără pilot care au început să survoleze zona de mai multe ori pe zi după 31 martie; și au capturat și mai multe avioane dincolo de paralela 19, unde atacurile aeriene nu au fost niciodată mai intense decât acum, de când cu „restrângerea temporară a bombardamentelor".) Fiecare avion doborât este dezmembrat metodic. Cauciucurile sunt tăiate în bucăți pentru a face sandalele pe care le poartă cea mai mare parte a populației. Toate componentele motorului care sunt încă intacte sunt modificate și reutilizate ca piese de motor pentru camioane. Carcasa avionului este dezasamblată și metalul este topit pentru a fi transformat în unelte, piese pentru mașinării de talie mică, instrumente chirurgicale, sârme, spițe pentru roți de biciclete, piepteni, scrumiere și, desigur, în faimoasele inele numerotate care sunt oferite cadou vizitatorilor. Cele mai neînsemnate piulițe, bolțuri sau șuruburi ale avionului sunt utilizate. La fel se întâmplă cu orice altceva aruncă americanii. În mai multe cătune pe care le-am vizitat, clopotul atârnat de ramura unui copac care îi cheamă pe oameni la adunări sau care sună alarma aeriană era de fapt carcasa unei bombe nedetonate. Făcând turul unei infirmerii dintr-un cătun thailandez, am văzut că acoperișul protector al sălii de operație, mutate într-o grotă după bombardamente, era o parașută de semnalizare.

În aceste circumstanțe, noțiunea de „război al poporului" nu este un simplu slogan propagandistic, ci capătă o reală concretețe; la fel și marele vis al planificatorilor sociali moderni, descentralizarea. Războiul poporului înseamnă mobilizarea deplină, voluntară și generoasă a tuturor locuitorilor valizi ai țării, astfel încât toată lumea să fie disponibilă pentru orice fel de sarcină. Înseamnă, de asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

divizarea țării într-un număr indefinit de mici comunități autosuficiente care pot supraviețui în izolare, lua decizii și contribui în continuare la producție. Spre exemplu, se așteaptă ca oamenii să rezolve pe plan *local* orice fel de problemă ivită în urma bombardamentelor inamice.

A observa funcționarea cotidiană a unei societăți bazate pe principiul utilizării tuturor resurselor este deosebit de impresionant pentru cineva care provine dintr-o societate bazată pe risipă maximă. Asistăm aici la o dialectică nesănătoasă, în cadrul căreia societatea puternică și risipitoare își aruncă gunoiul, recruții – dintre care mulți sunt proletari fără șanse de angajare în altă parte –, otrava și bombele asupra unei societăți mici, modeste și lipsite de apărare, ai cărei cetățeni, cei care au norocul să supraviețuiască, merg să strângă resturile pentru a face din ele materialele necesare traiului cotidian și autoapărării.

Principiul utilizării până la ultima fărâmă nu se aplică doar lucrurilor, ci și gândurilor; înțelegând acest lucru, am putut să-mi combat tendința mecanică de a mă irita la auzul platitudinii intelectuale a discursului vietnamez. Așa cum fiecare obiect material trebuie făcut să dureze, la fel trebuie să se întâmple și cu ideile. Conducătorii vietnamezi devin specialiștii unei înțelepciuni economice, laconice. Să luăm aforismul lui Ho, care ni se repetă adesea: „Nimic nu este mai presus de independență și libertate". A trebuit să-l aud rostit de mai multe ori înainte să mă gândesc cu adevărat la el. Dar când am făcut-o, mi-am zis că da, chiar spune multe. Îți poți extrage multă vreme resursele spirituale din această propoziție simplă, așa cum o fac vietnamezii. Aceștia îl consideră pe Ho un om de acțiune, nu un gânditor; cuvintele sale sunt făcute pentru a fi folosite. Același standard se aplică iconografiei luptei vietnameze, care nu se remarcă nici prin subtilitatea vizuală, nici prin cea ideologică. (Desigur, principiul utilitar nu funcționează la fel de bine în toate contextele, mărturie stând nivelul destul de scăzut al artelor vizuale vietnameze, cu excepția posterelor. Spre deosebire

Scanned with OKEN Scanner

de slaba dezvoltare nu doar a picturii, ci și a filmului, ficțiunii în proză și chiar a dansului, poezia și teatrul mi s-au părut singurele care ating un anumit nivel de rafinament artistic în Vietnamul actual.) Principiul utilizării maximale a fiecărui lucru ar putea explica în parte de ce mai sunt destul de multe portrete ale lui Stalin în Vietnamul de Nord, atârnate pe pereții anumitor clădiri administrative, fabrici și școli. În mod tradițional, Stalin este plasat în partea dreaptă în panteonul fotografic Marx-Engels-Lenin-Stalin, însă vietnamezilor le lipsește atât timpul, cât și motivația pentru a se angaja în controverse de ordin simbolic. A accepta compoziția acestui cvartet este o formă de politețe față de țara conducătoare a „taberei socialiste" în momentul instalării la putere a guvernului actual, în 1954. Vietnamezii sunt perfect conștienți că imaginea nu mai este la ordinea zilei în 1968 și mulți dintre ei mi s-a părut că au mari rezerve atât în privința politicii interne și externe a Uniunii Sovietice, cât și față de caracterul locuitorilor ei. (Ho Chi Minh, al cărui portret nu se zărește decât rareori în instituțiile publice, a refuzat în mod ferm Premiul Lenin în urmă cu câțiva ani.) Dar indiferent ce-ar crede vietnamezii, mai ales cei din Hanoi, despre ruși sau chiar ar rosti în privat – că ar colabora cu americanii, că nu sprijină în mod real lupta Vietnamului, că au abandonat idealurile comunismului autentic și ale revoluției mondiale, că au tendința de a fi bețivi și bădărani –, acestea nu invalidează încă vechea icoană. Ea rămâne, cel puțin pentru moment, un tribut politicos adus *ideii* de unitate și solidaritate între națiunile comuniste.

Totul face parte din stilul vietnamez, care pare ghidat de evitarea aproape principială a „pompozității", a complicațiilor inutile. Nimeni nu poate să nu le recunoască vietnamezilor subtilitatea în planificarea acțiunilor de amploare, dovadă stând extraordinarul simț strategic al generalului Giap. Dar directețea și simplitatea rămân regula când vine vorba de a exprima ceva sau de a face un gest, fără calcule mai elaborate. Am avut impresia că vietnamezii, prin natura culturii lor, cred sincer că viața este simplă. Oricât

Scanned with OKEN Scanner

de incredibil poate părea acest lucru având în vedere situația lor actuală, ei cred și că viața este plină de bucurie. Bucuria se ascunde în spatele acelor trăsături deja remarcabile în sine, precum ușurința și lipsa totală de autocompătimire cu care oamenii se spetesc zi și noapte ori înfruntă zilnic posibilitatea propriei lor morți sau a celor dragi. Fenomenele angoasei existențiale și alienării pur și simplu nu le sunt cunoscute vietnamezilor – probabil și pentru că nu posedă același tip de „ego" și același bagaj de vinovăție difuză ca noi. Desigur, este greu pentru un vizitator să vadă dincolo de aparențe. Am petrecut mult timp în prima parte a șederii mele întrebându-mă ce se află „dincolo" de echilibrul psihic aparent al vietnamezilor. Acel tip de seriozitate – o formă de altruism, conform doctrinei confucianiste – care este adânc înrădăcinat în cultura vietnameză este ceva ce vizitatorii din lumea vestică capitalistă, echipați cu uneltele lor de disecare a psihicului, abia pot identifica, darămite să poată aprecia la justa sa valoare. Din prima, constituția delicată a vietnamezilor și deosebita lor grație fizică pot să neliniștească un american trupeș și neîndemânatic. Vietnamezii se comportă cu o demnitate personală impecabilă pe care noi avem tendința s-o considerăm suspectă, o formă de naivitate sau de prefăcătorie. Și par atât de complet și de sincer dedicați virtuții curajului și idealului unei vieți nobile și dârze. Trăim într-o epocă căreia îi e specifică discreditarea avântului eroic; de aici decurge sentimentul majorității membrilor acestei societăți – dar terifiant doar pentru unii – că viața lor ar fi inertă și aridă. Dar în Vietnam ai parte de un popor întreg posedat de crezul în ceea ce Lawrence numea „validitatea subtilă, permanentă a impulsului eroic".[23] Mai ales americanilor urbani educați, foarte conștienți de declinul spiritului eroic, trebuie să le fie greu să înțeleagă ce-i însuflețește pe vietnamezi, să coreleze ceea ce „știu" din dosarul istoric al lungii și

[23] *Phoenix II: Uncollected, Unpublished, and Other Prose Works by D. H. Lawrence*, ed., cu o introducere și note de Warren Roberts și Harry T. Moore, New York: Viking Press, 1968, p. 282. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

tenacei lor lupte pentru eliberarea țării lor cu ceea ce sunt capabili să „creadă" despre oameni.

La urma urmelor, dificultățile întâlnite în cursul vizitei în Vietnamul de Nord reflectă criza încrederii ce este endemică în societățile occidentale postindustriale. Nu doar că vietnamezii au virtuți în care oamenii rezonabili din această parte a globului nu mai cred, dar mai și amestecă virtuți pe care noi le considerăm incompatibile. Spre exemplu, credem că războiul este prin însăși natura lui „dezumanizant". Dar Vietnamul de Nord este deopotrivă o societate marțială, complet mobilizată pentru lupta armată, și o societate foarte civilizată, care pune mare accent pe blândețe și pe nevoile emoționale. Unul dintre cele mai remarcabile exemple ale preocupării vietnamezilor pentru dimensiunea emoțională, care mi-a fost povestit de Phan, este tratamentul aplicat celor câtorva mii de prostituate adunate după eliberarea Hanoiului de sub dominația franceză în 1954. Acestea au fost date în grija Uniunii Femeilor, care a înființat în provincie centre de reabilitare unde au fost răsfățate timp de câteva luni într-o manieră foarte elaborată. Li se citeau basme; învățau jocuri pentru copii și erau trimise la joacă. „Scopul", mi-a explicat Phan, „era de a le reda inocența și încrederea în umanitate. Vezi tu, cunoscuseră o latură atât de groaznică a naturii umane. Singurul mod în care puteau să uite acest lucru era reîntorcându-se la vârsta copilăriei." Doar după această perioadă de dădăceală au fost învățate să scrie și să citească, să deprindă o meserie din care să se poată întreține și i s-a dat zestre fiecăreia pentru a avea mai multe șanse de a se mărita cândva. Nu încape îndoială că niște oameni care pot imagina o astfel de terapie chiar au un simț moral diferit de al nostru. Și, așa cum calitatea iubirii vietnameze diferă de a noastră, la fel diferă și natura urii lor. Desigur că vietnamezii îi urăsc într-un fel pe americani – dar nu așa cum ar face-o americanii dacă ar fi supuși unor chinuri similare în mâinile unei puteri superioare. Nord-vietnamezii chiar se preocupă de bunăstarea sutelor de

Scanned with OKEN Scanner

piloți americani capturați și le dau rații de mâncare mai mari decât primește populația, „fiindcă sunt mai mari decât noi", după spusele unui ofițer al armatei vietnameze, „și sunt mai obișnuiți să mănânce carne decât suntem noi". Locuitorii Vietnamului de Nord chiar cred în bunătatea omului („Pretutindeni, oamenii sunt buni", a zis Ho în 1945, „numai guvernele sunt rele") și în eterna posibilitate a reabilitării celor care au decăzut moral, printre care îi includ pe cei mai implacabili dușmani ai lor, chiar și pe americani. În ciuda tuturor discursurilor rigide diseminate de vietnamezi, este imposibil să nu te lași convins de sinceritatea acestor preocupări.

Totuși, dincolo de chestiunea generală a încrederii cu care se confruntă călătorul occidental ajuns într-o societate precum cea vietnameză, o reacție pe deplin pozitivă față de ea este și mai suspectă. Din momentul în care începem să fim emoționați de frumusețea morală a vietnamezilor, ca să nu mai vorbim de grația lor fizică, o voce interioară batjocoritoare ne acuză că ne lăsăm pradă unui sentimentalism îndoielnic. Pe bună dreptate, ne e frică să cedăm acelei simpatii ieftine pentru țări precum Vietnamul care, în lipsa unei adevărate înțelegeri istorice sau psihologice, devine o manifestare suplimentară a ideologiei primitivismului. Ideile politice revoluționare ale multor locuitori ai țărilor capitaliste sunt doar noul veșmânt al vechii critici culturale conservatoare: unei societăți urbane exagerat de complexe, ipocrite și devitalizate care se sufocă sub propria-i afluență i se opune ideea unui popor simplu ce duce un trai simplu, cu mijloace materiale reduse, într-o societate descentralizată, liberă și guvernată de emoții. Așa cum *les philosophes* din secolul al XVIII-lea plasau un astfel de ideal pastoral în insulele Pacificului sau printre indienii din America și poeții romantici germani presupuneau că acesta ar fi existat în Grecia antică, așa și intelectualii dintr-a doua jumătate a secolului al XX-lea din New York și Paris tind să-l localizeze în societățile revoluționare exotice din Lumea a Treia. Dacă ceva din ce-am scris evocă tocmai clișeul intelectualului occidental de stânga ce

idealizează o revoluție agrară, figură pe care eram foarte hotărâtă să n-o întruchipez, atunci mă apăr zicând că un clișeu este un clișeu, adevărul este adevăr și experiența directă este, ei bine, ceva ce este riscant să repudiezi. În final, pot doar să atest că, înarmată cum eram cu aceste bănuieli față de propria-mi judecată, am aflat prin experiență directă că Vietnamul de Nord este un loc care, în multe privințe, chiar *merită* să fie idealizat.

Dar, acum că mi-am exprimat admirația pentru poporul și societatea vietnameze în modul cel mai fățiș și mai vulnerabil cu putință, trebuie să subliniez că toate acestea nu sunt echivalente afirmării că Vietnamul de Nord este un model de stat de drept. Trebuie numai să ne aducem aminte de cele mai răsunătoare abuzuri comise de actualul guvern: spre exemplu, persecuția facțiunilor trotkiste și execuția conducătorilor lor în 1946 și colectivizarea forțată a agriculturii în 1956, violențele și nedreptățile comise în timpul acesteia fiind recunoscute doar recent de înalții demnitari. Totuși, un străin ar trebui să evite să amplifice aceste fapte deplorabile, reacționând în mod reflex la anumiți termeni. Aflând că toți locuitorii Vietnamului de Nord fac parte astăzi din cel puțin o „organizație" (și de obicei din mai multe), un vizitator necomunist are mari șanse să presupună că vietnamezii sunt înregimentați și lipsiți de libertate individuală. Odată cu ascensiunea ideologiei burgheze în ultimele două secole, oamenii din Europa și America s-au deprins să asocieze faptul de a fi membrul unor organizații publice cu „depersonalizarea" și să echivaleze autonomia vieții private cu atingerea celor mai înalte țeluri umane. Dar, din câte se pare, pericolul depersonalizării nu îmbracă aceeași formă în Vietnam; acolo oamenii se simt depersonalizați sau dezumanizați atunci când nu sunt incluși în formele tradiționale ale vieții comunitare. De asemenea, un vizitator de stânga neafiliat va tresări probabil ori de câte ori un vietnamez va menționa „Partidul". (Constituția din 1946 permite pluralitatea politică și există un Partid Socialist și un Partid Democratic, amândouă publicând săptămânale și fiind

Scanned with OKEN Scanner

reprezentate în guvern. Dar Lao Dong, Partidul Muncitoresc, cu un Comitet Central alcătuit din aproape o sută de membri, este „Partidul"; el conduce țara și candidații pe care-i propune sunt evident favorizați de sistemul electoral.) Dar preferința țărilor care și-au câștigat recent independența fără să fi cunoscut niciodată pluripartidismul democratic pentru guvernarea de către un partid unic este un fapt care merită o reacție mai nuanțată decât dezaprobarea automată. Mai mulți dintre vietnamezii pe care i-am întâlnit au menționat ei înșiși pericolele guvernării de către un partid unic și au susținut că, în ciuda acestor pericole, Partidul Muncitoresc a demonstrat că merită să rămână la putere, reacționând mereu la nevoile concrete formulate de populația locală. Pentru vietnamezi, „Partidul" înseamnă pur și simplu conducerea efectivă a țării – de la Ho Chi Minh, fondatorul națiunii independente și al Partidului (în 1930) până la tânărul cadru de partid ieșit de pe băncile școlii care merge într-un sat bombardat să le arate locuitorilor cum să construiască adăposturi sau care se oferă voluntar să trăiască în munți, printre minoritățile Meo sau Muong, și să le învețe să citească și să scrie. Desigur, această concepție a Partidului ca un mare corp de funcționari publici competenți, impecabili din punct de vedere etic și de cele mai multe ori neplătiți, care îi instruiesc pe oameni și îi însoțesc în toate activitățile lor, preluându-le din greutăți, nu împiedică sistemul vietnamez să comită abuzuri teribile. Dar nici nu înseamnă automat că actualul sistem nu poate funcționa în mod uman, manifestând o reală fibră democratică, în cele mai multe cazuri.

În orice caz, am remarcat că termenul „democrație" era des invocat în Vietnam, mult mai des decât în oricare altă țară comunistă pe care am vizitat-o, inclusiv Cuba. Vietnamezii susțin că democrația are rădăcini adânci în cultura lor și mai ales în obiceiurile unei țărănimi care și-a apărat mereu independența cu strășnicie. („Legile regelui sunt subordonate legilor satului", spune un vechi proverb.) Chiar și în trecut, ne-a spus dr. Thach, forma

Scanned with OKEN Scanner

regimului – cu regi și mandarini – era autoritară, dar conținutul său – tradițiile vieții satului – era democratic. Indiferent dacă această relatare rezistă sau nu unei examinări obiective, e totuși interesant de constatat că vietnamezii *cred* că țara lor este și a fost dintotdeauna democratică. Dintre țările comuniste pe care le știu, Vietnamul de Nord este singura unde oamenii laudă Statele Unite pentru că sunt, la urma urmelor și în ciuda tuturor celor întâmplate, „o mare democrație". (Așa cum am sugerat și mai sus, vietnamezii nu stăpânesc prea bine gândirea și analiza critică marxistă.) Toate acestea, mit și realitate deopotrivă, trebuie luate în considerare în evaluarea naturii instituțiilor publice din Vietnamul de Nord și a rolului acestora în promovarea sau descurajarea individualității. Viața unei instituții nu poate fi dedusă din analiza planului structurii sale; conduse sub auspiciile unor sentimente diferite, structuri similare pot avea valențe diferite. Spre exemplu, când dragostea pătrunde în substanța relațiilor sociale, conexiunea oamenilor cu un singur partid nu mai este neapărat dezumanizantă. Deși am reflexul de a suspecta mereu guvernul unei țări comuniste că este opresiv și rigid, dacă nu mai rău, majoritatea preconcepțiilor mele privitoare la abuzurile de putere comise în Vietnamul de Nord nu erau decât niște abstracțiuni. Trebuie să opun acestor bănuieli abstracte ceea ce am văzut cu adevărat cât am stat acolo (și să las experiența trăită să se impună) – faptul că vietnamezii își iubesc și își admiră realmente conducătorii; și, lucru și mai de necrezut pentru noi, faptul că guvernul îi iubește la rândul său pe oameni. Îmi aduc aminte tonul intim și emoționat al vocii lui Pham Van Dong pe când descria suferințele îndurate de poporul vietnamez de-a lungul ultimului sfert de veac, precum și eroismul, demnitatea și inocența lui inerentă. Văzând pentru prima dată un prim-ministru lăudând caracterul moral al populației țării sale cu ochii înlăcrimați, aceasta mi-a modificat ideile privitoare la relațiile care pot exista între conducători și cei pe care-i conduc și mi-a nuanțat reacția față de acele lucruri pe care, în mod obișnuit, le-aș fi considerat cu dispreț simplă propagandă.

Scanned with OKEN Scanner

Căci, dacă vietnamezii nu șomează în materie de propagandă, ceea ce e cel mai exasperant e că propaganda lor exprimă atât de prost, de insensibil și de neconvingător cele mai admirabile calități ale societății construite după 1954. Oricine consultă publicațiile despre Vietnamul de Nord (despre educație, sănătate publică, noul rol al femeilor, literatură, crime de război etc.) apărute în engleză și franceză la Editura în Limbi Străine din Hanoi nu doar că nu va sesiza aproape nimic din delicatețea societății vietnameze, ci va fi chiar indus în eroare de caracterul bombastic, strident și extrem de general al acestor texte. Spre sfârșitul șederii mele, am menționat mai multor angajați ai guvernului faptul că străinii nu aveau cum să-și formeze o impresie corectă asupra Vietnamului citind aceste cărți și comunicate de presă și le-am explicat impresia mea generală că revoluția le era trădată de propriul limbaj. Deși vietnamezii cu care am vorbit păreau să conștientizeze această problemă – mi-au indicat că nu eram primul oaspete străin care să le fi făcut această remarcă –, am simțit că erau departe de a ști cum s-o rezolve. (Am aflat că Pham Van Dong a ținut un discurs acum trei ani în care a criticat „boala retoricii" care circula printre responsabilii politici și a solicitat o „însănătoșire" a limbii vietnameze. Dar singurul sfat concret pe care l-a dat a fost ca oamenii să petreacă mai puțin timp vorbind despre politică și mai mult citind literatură vietnameză clasică.)

Să fie Vietnamul de Nord așa un loc excepțional? Nu am cum să răspund la această întrebare. Dar știu că Vietnamul de Nord, fără să fie nici Shangri-La[24], este o țară cu adevărat remarcabilă; că nord-vietnamezul este o ființă umană extraordinară, și nu doar în acele moduri cuprinse de faptul bine cunoscut că orice luptă aprigă, orice criză cu adevărat disperată scoate de obicei la iveală ce e mai bun (dacă nu ce e mai rău) din oameni și stimulează euforia

[24] Shangri-La este un tărâm imaginar, un loc mistic și fermecător, descris în romanul lui James Hilton *Lost Horizon*, publicat în 1933. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

camaraderiei. Dar caracteristicile demne de admirație ale vietnamezilor sunt mai profunde de atât. Vietnamezii sunt ființe umane „unitare", nu „fragmentate" ca noi. În mod inevitabil, pentru niște observatori din afară, astfel de oameni vor emana o extraordinară „simplitate". Dar dacă vietnamezii sunt într-adevăr sobri, ei nu sunt simpli în vreun sens care să ne permită nouă să-i privim de sus.

Nu este simplu să iubești cu calm, să crezi fără ambivalență, să speri fără autoderiziune, să acționezi cu curaj, să îndeplinești sarcini anevoioase cu nelimitată energie. În societatea noastră, puțini sunt cei în stare să-și imagineze cât de cât că acestea ar fi țeluri posibil de atins – dar numai în viața lor privată. Dar în Vietnam, distincția între viața publică și cea privată, pe care noi nu o chestionăm, este slab dezvoltată. Separația imprecisă dintre public și privat influențează stilul lor pragmatic, limitat pe plan conceptual și verbal, de a face revoluție. Prin contrast, simțul acut al discontinuității dintre privat și public în Occident ar putea să explice în parte cascada de vorbe – deseori foarte interesante – care însoțește orice gest revoluționar.[25] În societatea noastră, discursul

[25] Ceea ce cauzează adevărata transformare revoluționară este experiența colectivă a *sentimentelor* revoluționare – nu retorica, nu descoperirea nedreptăților sociale, nici măcar analiza inteligentă ori acțiunea în sine. Și într-adevăr, revoluțiile pot fi alungate prin vorbe, printr-o disproporție între conștientizare și verbalizare, pe de-o parte, și cantitatea de *voință* practică, pe de alta. (De aici s-a tras și eșecul recentei revoluții din Franța. Studenții francezi au vorbit – foarte frumos, de altfel – în loc să restructureze administrația universităților ocupate. Organizarea demonstrațiilor de stradă și a confruntărilor cu forțele de ordine a fost concepută ca un act retoric sau simbolic, mai curând decât ca unul practic; era și aceasta o formă de discurs.)

În societatea noastră, „idealist" are tendința să însemne „dezorganizat"; „militant" are tendința să însemne „purtat de emoții". Majoritatea oamenilor din Europa și America care critică cu virulență societatea în care trăiesc sunt foarte confuzi și ignoranți, nu doar în legătură cu ce ar prefera să pună în locul acesteia, ci și cu modurile efective de a prelua puterea, astfel încât să se efectueze o schimbare radicală. De fapt, revoluția în țările occidentale capitaliste pare cel mai adesea o activitate concepută anume pentru a nu triumfa niciodată. Pentru mulți oameni, este o activitate *a*socială, o formă de acțiune destinată afirmării individualității în contra corpului politic. Este activitatea rituală a marginalilor, mai curând decât a oamenilor care nutresc o iubire arzătoare pentru țara lor.

este probabil expresia individualității private care a cunoscut cea mai amplă și totodată complicată dezvoltare. Când are loc la acest nivel foarte ridicat de dezvoltare, a vorbi devine o activitate cu două tăișuri; deopotrivă un act agresiv și o tentativă de asimilare. Astfel, discursul demonstrează deseori ariditatea sau inhibiția sentimentelor noastre; proliferează ca un substitut pentru legături mai organice între oameni. (Când oamenii iubesc cu adevărat sau sunt realmente conectați la propriul eu, tind să tacă.) Dar Vietnamul este o cultură în care oamenii nu au prins încă sensul ultim și sfâșietor al actului de a vorbi, nu au identificat încă resursele subtile și ambivalente ale limbajului – pentru că, spre deosebire de noi, nu au experiența izolării induse de faptul de a avea un „sine individual". Vorbitul nu este decât un instrument relativ rudimentar pentru ei, un mijloc mai puțin important de a se conecta cu mediul lor înconjurător decât sunt emoția directă, iubirea.

Absența unei distincții clare între sfera publică și cea privată le permite vietnamezilor să cultive o relație cu țara lor care nouă ni se pare exotică. Vietnamezii pot iubi fiecare bucățică din țara lor cu înflăcărare. Nu pot să subliniez îndeajuns fervoarea pasiunii lor patriotice și intensul lor atașament față de anumite locuri. Am remarcat că majoritatea oamenilor se reped să spună de unde sunt, cu o melancolie aparte dacă s-au născut în Sud și deci nu au mai putut să meargă acasă de mulți ani. Și mi-l amintesc pe Oanh descriindu-și copilăria petrecută pe barca de pescuit a unchiului său în Ha Long Bay, o stațiune turistică faimoasă pe vremea coloniilor franceze. (Oanh și-a evocat entuziasmul când, băiețel fiind, a aflat că Paulette Goddard își petrecea o vacanță acolo la finalul anilor 1920.) Dar după ce Oanh a descris pe îndelete splendoarea formațiunilor stâncoase din golf, acum aflate sub o ploaie de bombe, s-a oprit aproape rușinat și a remarcat: Desigur că Munții voștri Stâncoși sunt și ei foarte frumoși.

Dar, dată fiind situația, mai este oare posibil să am astfel de sentimente pentru America? Am dezbătut de multe ori pe marginea

Scanned with OKEN Scanner

acestui subiect cu vietnamezii. M-au asigurat că iubesc America pe cât de mult iubesc ei Vietnamul. Patriotismul meu este cel care mă face să mă opun politicii externe a țării mele; vreau să conserv onoarea țării pe care o prețuiesc mai presus de orice. Era un grăunte de adevăr în ceea ce-mi ziceau: toți americanii – din păcate – cred că America este specială sau ar trebui să fie. Dar eu știam că nu simt emoțiile pozitive pe care vietnamezii mi le atribuiau. Indignare și dezamăgire, da. Iubire, nu. Am explicat în limbajul infantil pe terenul căruia ne regăseam (și la care devenisem destul de pricepută): e greu să iubești America în momentul de față, din cauza violenței pe care o exportă în întreaga lume; și, întrucât interesele umanității sunt mai importante decât cele ale unui popor anume, astăzi un american cinstit trebuie să fie întâi un internaționalist și abia apoi un patriot. Odată, la Uniunea Scriitorilor, după ce am făcut această afirmație (și nu pentru prima dată, fapt pentru care vocea mea s-ar putea să fi fost puțin plângăreață), un tânăr poet mi-a zis împăciuitor în engleză: „Suntem patrioți, dar cu bucurie. Voi aveți o doză mai mare de suferință în patriotismul vostru". Câteodată păreau să înțeleagă, dar de cele mai multe ori nu o făceau. Poate că dificultatea provine din faptul că, așa cum am mai spus, ei înșiși sunt destul de atașați de America. Vietnamezii par să nu conteste faptul că America chiar *este* în multe privințe cea mai mare națiune a lumii: cea mai bogată, cea mai avansată din punct de vedere tehnologic, cea mai activă din punct de vedere cultural, cea mai puternică, cea mai liberă. Nu sunt doar extrem de curioși cu privire la America – Oanh a zis de mai multe ori cât de mult își dorește să viziteze Satele Unite de îndată ce se termină războiul –, ci și realmente admirativi. Am descris mai sus foamea de literatură americană a poeților și romancierilor. Pham Van Dong a menționat cu respect „declarația voastră de independență", din care Ho Chi Minh a citat când a declarat independența Vietnamului de sub dominația franceză pe 2 septembrie 1945. Hoang Tung, editorul principalului cotidian din țară, *Nhan Dan*, a vorbit de „iubirea" lui

Scanned with OKEN Scanner

pentru Statele Unite și ne-a lăudat pentru „tradiția libertății" care face cu putință niște acte politice atât de creative precum protestele în care manifestanții stau pur și simplu pe jos sau organizează activități educative. Statele Unite, a zis, dispun de un potențial fără egal de a face bine.

Dacă perspectiva vietnamezilor asupra Statelor Unite pare la prima vedere absurdă, iar apoi naivă și emoționantă, sentimentele pe care le nutresc față de propria lor țară ne apar ca fiind de neînțeles, chiar periculoase. Dar spre finalul vizitei mele am început să mă simt mai puțin înstrăinată. Descoperirea purității fundamentale a patriotismului lor mi-a demonstrat că o astfel de emoție nu trebuie să fie mereu identică cu șovinismul. (Faptul că vietnamezii sunt foarte sensibili la această diferență se vede în neplăcerea abia mascată pe care am simțit-o la oamenii pe care i-am întâlnit în Hanoi cu privire la evoluțiile recente din China, precum cultul lui Mao și Revoluția Culturală.) Dacă vietnamezii puteau face această distincție, puteam și eu. Desigur, știam prea bine de ce-mi era atât de greu să adopt atitudinea pe care o așteptau vietnamezii din partea mea. Începând cu Al Doilea Război Mondial, retorica patriotismului în Statele Unite s-a aflat în mâinile unor reacționari și unor yahooi; monopolizând-o, au reușit să echivaleze iubirea pentru America cu bigotismul, provincialismul și egoismul. Dar poate că n-ar trebui să abandonăm așa de repede. Când președintele Uniunii Scriitorilor, Dang Thai Mai[26], a spus în discursul lui de bun-venit către mine, Bob și Andy: „Sunteți imaginea perfectă a americanilor autentici", de ce am tresărit ușor? Dacă aș considera că nu eu, ci legionarii[27] care-și flutură drapelele, polițaii irlandezi și vânzătorii de mașini provinciali care votează pentru George Wallace sunt americanii

[26] Critic literar, profesor vietnamez (1902-1984), ministru al educației, președinte al Uniunii Scriitorilor, primul director al Academiei de Științe Sociale. (N. tr.)

[27] Legiunea Americană: organizație patriotică a veteranilor de război, fondată la Paris în 15 martie 1919, acum cu sediul în Indianapolis, Indiana, promotoare a americanismului (patriotismului american). (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

autentici – ceea ce mă tem că fac, măcar în parte –, n-ar fi acesta un gând laș, superficial și pur și simplu eronat? De ce n-am crede despre noi înșine că suntem americani autentici? Dacă un american inteligent căruia îi pasă de restul de nouăzeci și șase la sută din populația lumii și de viitorul bioecologic al planetei ar vedea lucrurile puțin mai limpede – dar pentru asta ar trebui oprită scurgerea disperării personale în doleanțele publice –, poate ar putea să iubească și el America. Probabil că nicio mișcare radicală serioasă nu are vreun viitor în America dacă nu reușește să revalorizeze ideea întinată de patriotism. Unul dintre gândurile pe care le-am avut în ultimele zile ale șederii mele în Vietnamul de Nord a fost că mi-ar plăcea să încerc.

Din păcate, primul test prin care a trebuit să treacă hotărârea mea a avut loc mult mai devreme decât mă așteptam, aproape imediat, la câteva ore după ce am părăsit Vietnamul în seara zilei de 17 mai, și l-am picat. Mi-aș dori să se poată aranja o „aterizare" corespunzătoare călătorilor care se întorc din Vietnamul de Nord, în primele lor zile după plecare. Dacă nu e pregătit dinainte, fostul oaspete în Vietnamul de Nord va trebui să suporte o serie de asalturi brutale. La treizeci de minute de la ieșirea din Hanoi, am avut parte de spectacolul beției membrilor polonezi ai Comisiei Internaționale de Control, care stăteau în jurul unei mese în partea din față a avionului nostru și-și distribuiau un pachet de cărți de joc pornografice. Pe când aterizam pentru prima oprire în micul aerodrom din Vientiane, am zărit pista de aterizare plină de avioane Air America (flota privată a CIA-ului) care pleacă zilnic de aici să descarce napalm peste satele din Laosul de Nord controlate de gruparea Pathet Lao.[28] Apoi a urmat drumul cu taxiul în Vientiane, un fel de River City S.U.A (după cum l-a botezat Andy), sordid avanpost al imperiului american. Șoferi de ricșă servili și agresivi

[28] Armata de Eliberare Lao, mișcare politică și organizație comunistă, operațională în Laos între 1950 și 1975, asociată cu comuniștii din Vietnamul de Nord, și care a preluat controlul asupra întregii țări în 1975, după războiul civil care dura din anul 1959. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

încercând să înșele clienții, o turistă în vârstă, un hipiot frenetic și un soldat american, prinși între Cadillacurile conduse de oameni de afaceri americani și demnitari ai guvernului laoțian. Am trecut pe lângă cinematografele rulând filme erotice pentru soldați, pe lângă barurile „americane", cluburile de striptease, magazinele care vând cărți și ziare ilustrate, identice celor din Times Square, Ambasada Americii, sediul Air France, panouri despre întâlnirile săptămânale la Clubul Rotary. În holul singurului hotel „modern" din Vientiane, Lane Xang, am cumpărat niște exemplare din *Time* și *Newsweek* pentru a ne pune la curent cu ce se mai întâmplase acasă în timpul absenței noastre de două săptămâni. Câteva minute mai târziu, Bob, Andy și cu mine stăteam așezați pe băncile cu huse groase de plastic roșu, în salonul de cocktailuri cu aer condiționat al hotelului, îmbătându-ne, lăsându-ne învăluiți de muzica de ambianță și scrutând neajutorați, increduli și nerăbdători ziarele. Am început să facem glume isterice, Andy mai adăugând un strat gagului lui despre Lone Ranger și Tonto[29] care ne încântase pe mine și pe Bob încă de la începutul călătoriei – numai că acum nu mai era amuzant. Am dezbătut dacă să mergem să cumpărăm iarbă (ce altceva să facem acolo?), dar am decis să nu o facem, căci nu voiam să ieșim pe străzi și să ne întristăm și mai tare. În jur de miezul nopții, ne simțeam cu toții de-a dreptul scârbiți. Când a răsărit soarele după alte patru ore de insomnie, am putut vedea de la fereastra camerei mele malul râului Mekong, aproape secat. Albia râului este un fel de frontieră nepăzită, căci pe partea cealaltă se află Thailanda, o altă colonie americană, mult mai importantă, de unde își iau zborul în fiecare zi majoritatea avioanelor care bombardează țara pe care tocmai o părăsisem... Și tot așa, puțin câte puțin, ne îndepărtam de Vietnamul de Nord.

---

[29] Personaje populare ficționale create pentru un show radio de George W. Trendle și Fran Striker în 1933 – un alb mascat, respectiv un nativ american –, devenite iconuri ale culturii americane. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Din cauza unei încurcături tipice zborurilor Comisiei Internaționale de Control, petrecuserăm deja patru zile în Vientiane la dus, stând în același hotel, plimbându-ne prin tot orașul pe care la întoarcere nu am făcut decât să-l traversăm cu mașina. Și, deși am fost frapați și atunci, acum consider că nu aveam cum să percepem pe de-a-ntregul caracterul lui sordid la momentul respectiv. Și totuși toate erau la locul lor și-nainte, și le văzusem. Spre deosebire de relațiile mai subtile pe care le întreține cu Europa Occidentală, America exportă în Asia de Sud-Est cele mai respingătoare aspecte ale culturii sale. Iar în această parte a lumii nu se face niciun efort pentru a deghiza sau pentru a ascunde semnele puterii americane. Deși a nu citi *Time* și *Newsweek* timp de măcar zece zile după o vizită în Vietnamul de Nord s-ar putea dovedi oricum o idee bună, un american trebuie să se pregătească de un șoc cultural de proporții – o dislocare culturală inversă, presupun – când primul mediu în care pătrunde după Hanoi este un loc precum Vientiane.

Amintindu-mi intuiția pe care o avusesem în Vietnamul de Nord în legătură cu posibilitatea de a-mi iubi propria țară, voiam cu tot dinadinsul să nu reacționez pripit și moralizator, să nu alunec înapoi în vechea postură de alienare. Și, după un timp, o bună parte din indignarea mea s-a domolit. Căci furia pe care o îndreaptă un american împotriva emblemelor dominației imperialiste exersate de țara sa nu este fondată doar pe inerenta lor repugnanță, față de care nu poate simți decât aversiune, ci mai curând pe convingerea dezolantă că puterea americană, în forma ei actuală și ghidată de țelurile sale actuale, este *invincibilă*. Dar poate că lucrurile nu trebuie să stea neapărat așa, probabil că nici nu stau. În ceea ce-i privește, vietnamezii nu cred în invincibilitatea Americii. Și, având în vedere situația actuală, până și cele mai fanteziste opinii ale lor merită să fie luate în serios. Până la urmă, cine – cu excepția vietnamezilor înșiși – ar fi putut prezice, pe 7 februarie 1965, că această națiie mică și săracă va rezista incredibilelor cruzimi și precizii ale forțelor militare americane? Dar a făcut-o. În urmă cu

trei ani, opinia mondială luminată îi compătimea pe vietnamezi, știind că nu vor putea probabil face față Statelor Unite; și sloganul protestatarilor împotriva războiului era „Pace în Vietnam". Trei ani mai târziu, „Victorie pentru Vietnam" este singurul slogan credibil. Vietnamezii nu vor mila nimănui, după cum mi-au zis locuitorii Hanoiului; ei vor solidaritate. „Tragedia" este opera lui Johnson și a Guvernului american, întrucât continuă războiul, a spus Hoang Tung. „Vor fi multe greutăți până la sfârșitul războiului", a adăugat el, „dar rămânem optimiști." Pentru vietnamezi, victoria este un „fapt necesar".

Nu ne e greu să ne imaginăm ce consecințe ar avea o eventuală înfrângere a invaziei americane pentru Vietnam. Situația s-ar îmbunătăți simțitor: toate bombardamentele ar înceta, trupele americane s-ar retrage din Sud, Guvernul Thieu-Ky ar cădea și un guvern dominat de Frontul de Eliberare Națională ar prelua puterea, urmând ca într-o zi – deși nu chiar în viitorul apropiat (conform conducerii actuale a Frontului) – să se alieze cu Guvernul din Hanoi pentru ca, în sfârșit, țara îndelung divizată să fie reunificată. În schimb, nu putem decât specula care ar fi consecințele acestei înfrângeri asupra Statelor Unite. Ar putea fi un punct de cotitură în istoria nației noastre, în bine sau în rău. Sau ar putea să nu aibă niciun efect – să fie doar lichidarea unei investiții nereușite care-i permite ordinii militar-industriale să pornească spre alte aventuri cu sorți mai mari de izbândă. A crede că sunt posibile ambele deznodăminte nu mi se pare exagerat de optimist. Așa că, în măsura în care mai există un licăr de speranță pentru America, cetățenii acestei țări care speră la o schimbare radicală nu ar trebui să se descurajeze tocmai acum, în 1968.

Așa cum a spus Hegel, problematica istoriei este problematica conștiinței. Călătoria interioară de care am avut parte în timpul șederii mele la Hanoi a făcut ca adevărul acestei maxime grandioase să-mi apară în toată concretețea și precizia lui. Acolo, în Vietnamul

Scanned with OKEN Scanner

de Nord, ceea ce ar fi trebuit să fie o experiență relativ pasivă de educație istorică a devenit o confruntare activă cu limitele propriei mele gândiri – așa cum cred acum că era și necesar să se întâmple.

Vietnamul cu care, înainte de călătoria mea, credeam că sunt conectată pe plan imaginar s-a dovedit lipsit de substanță odată ce am ajuns acolo. De-a lungul ultimilor ani, Vietnamul a sălășluit în conștiința mea ca imaginea chintesențială a suferinței și eroismului „celor slabi". Dar de fapt cea care mă obseda era America „cea puternică" – contururile puterii americane, cruzimii americane, aroganței americane. Pentru a intra realmente în contact cu ce se întâmpla în Vietnam, a trebuit să uit de America; lucru și mai ambițios, a trebuit să împing barierele sensibilității occidentale în ansamblul ei, din care provine sensibilitatea mea americană. Dar am știut mereu că nu făceam decât o incursiune scurtă și superficială în realitatea vietnameză. Iar toate învățăturile mai consistente de pe urma călătoriei mele aveau să mă ducă înapoi la punctul meu de plecare: la dilemele generate de faptul de a fi americancă, de a fi o americancă neafiliată cu vederi radicale, de a fi o scriitoare americană.

Căci, la urma urmelor, un american nu are cum să integreze Vietnamul în conștiința lui. Acesta poate să strălucească în depărtare ca steaua navigatorilor, poate să fie punctul de origine al vibrațiilor geologice care fac terenul politic să se cutremure sub picioarele noastre. Dar virtuțile Vietnamului nu sunt în niciun caz imitabile ca atare de americani; dimpotrivă, sunt chiar dificil de descris într-o manieră plauzibilă. Și revoluția care se cere a fi făcută în această țară trebuie făcută luând în calcul condițiile americane, nu cele ale unei societăți agricole asiatice. Radicaliștii americani au profitat de pe urma Războiului din Vietnam, au profitat de pe urma faptului de a avea la dispoziție o încălcare cât se poate de clară a moralei, prin intermediul căreia au mobilizat nemulțumirea generală și au dezvăluit contradicțiile subterane ale sistemului. Dincolo de deziluzionarea sau disperarea individuală resimțită față de această trădare a propriilor idealuri săvârșită de

Scanned with OKEN Scanner

America, Vietnamul a oferit cheia unei critici sistematice a acesteia. Din momentul în care i se conferă o astfel de întrebuințare, Vietnamul devine o alteritate ideală. Dar acest statut nu face decât să opacizeze și mai mult o țară care ne era deja foarte străină pe plan cultural. De aici provine și dificultatea cu care se confruntă orice susținător al cauzei vietnameze atunci când merge acolo: aceea de a înțelege ce-i este cu neputință să înțeleagă. Când radicaliștii americani vizitează Vietnamul de Nord, totul este pus sub semnul întrebării – atitudinea lor inevitabil americană față de comunism, de revoluție, de patriotism, de violență, de limbaj, de curtoazie, de eros, ca să nu mai vorbim de caracteristicile occidentale mai generale ale identității lor. Pot să afirm măcar că lumea mi se pare mult mai mare de când am fost în Vietnamul de Nord.

M-am întors mult mai umilă din Vietnam. Viața de aici mi se pare totodată mai urâtă și mai promițătoare. Poate că e imprudent din partea mea să invoc idealul promiscuu al revoluției pentru a descrie partea promițătoare. Și totuși ar fi o greșeală să subestimăm forța aspirației difuze pentru schimbare radicală ce pulsează în venele acestei societăți. Un număr crescând de oameni realizează că trebuie să avem o atitudine mai umană, mai generoasă unii față de ceilalți; și schimbări sociale majore și probabil dureroase sunt necesare pentru a declanșa aceste schimbări de ordin psihic. Pentru a pregăti în mod inteligent o schimbare radicală, nu este suficientă o analiză socială lucidă și onestă, precum cea care ar antrena mai buna înțelegere a realităților puterii politice și economice mondiale ce au permis instalarea actualei hegemonii americane. O armă la fel de bună este analiza istoriei și geografiei psihice: spre exemplu, căpătând o perspectivă mai amplă asupra tipului uman care s-a impus treptat în Occident, din vremea Reformei, trecând prin revoluția industrială și până astăzi, în societatea modernă postindustrială. Aproape toată lumea ar fi de acord că acesta nu este singurul mod în care ar fi putut evolua ființa umană, dar foarte puțini oameni din Europa și America chiar *cred* că există un alt mod posibil de a

Scanned with OKEN Scanner

fi sau își pot *imagina* care ar fi acela. Și cum ar putea, știind că ei înșiși sunt acest tip psihic, într-o mai mică sau mai mare măsură? E greu să te vezi cu alți ochi decât ai tăi.

Și totuși nu cred că această cale este complet blocată. Desigur, majoritatea oamenilor nu vor conștientiza pe deplin cât de localizat este tipul uman pe care îl încarnează, vor accepta cu atât mai puțin caracterul său arbitrar și steril și nu vor admite nevoia disperată de a-l înlocui. Dar ei știu totuși altceva: că sunt nefericiți și că viețile lor sunt lipsite de perspectivă, insipide și amare. Dacă această nemulțumire nu ar fi canalizată spre a fi remediată de un tip de conștientizare psihoterapeutică ce o văduvește de dimensiunea ei socială, politică și istorică, ampla prevalență a nefericirii difuze din cultura occidentală modernă ar putea fi punctul de origine al *adevăratei* cunoașteri – prin asta înțeleg acea cunoaștere care conduce simultan la acțiune și la autotranscendență și care ar putea genera o nouă versiune a naturii umane în această parte a lumii.

De obicei, schimbările la nivelul tipurilor umane (adică la nivelul calității relațiilor umane) au loc foarte încet, aproape imperceptibil. Din păcate, exigențele istoriei moderne fiind cele pe care le știm, nu ne putem mulțumi să urmăm cursul natural al lucrurilor. S-ar putea să nu fie suficient timp, având în vedere gustul pronunțat al societății noastre pentru autodistrugere. Și chiar dacă omul occidental rezistă tentației de se arunca în aer, faptul că rămâne neschimbat constituie o povară teribilă, care va deveni curând insuportabilă, asupra restului lumii – adică asupra celei mai mari părți a lumii, cele peste două miliarde de oameni care nu sunt nici albi, nici bogați și nici nu au ambițiile noastre expansioniste. Există o șansă de a accelera puțin procesul de remodelare a acelei forme istorice specifice a naturii umane ce prevalează în Europa și America: cât mai mulți oameni să-și dea seama că au capacități emoționale și comportamentale pe care valorile acestei culturi le-au eclipsat și le-au discreditat.

Un eveniment care scoate la lumină sentimente nebănuite este mereu cea mai importantă experiență pe care o poate avea cineva.

Scanned with OKEN Scanner

Zilele acestea, este și un imperativ moral deosebit de presant. Cred că am fost foarte norocoasă: ignoranța mea, capacitatea mea de a fi empatică și obiceiul de a fi nemulțumită de mine însămi au conlucrat pentru a-mi oferi o astfel de experiență până la finalul călătoriei mele din mai în Vietnamul de Nord. (Deși noile sentimente care mi s-au dezvăluit erau neîndoielnic destul de vechi în sens istoric, eu personal nu le mai trăisem niciodată, nu eram capabilă să le numesc și așadar nici să cred în realitatea lor.) Acum sunt din nou departe de Vietnam, încercând să resuscitez aici aceste sentimente sub o formă corespunzătoare și autentică. Pare dificil. Și totuși nu cred că va fi nevoie de un efort prea mare. În sine, o astfel de experiență este transformatoare. Este indelebilă.

Am fost martora unei stări asemănătoare cu cea prin care trec acum când am fost la Paris la începutul lunii iunie și am vorbit cu diverse cunoștințe care fuseseră pe baricade în mai, ocazie cu care am realizat că aceștia nu acceptau întru totul eșecul revoluției lor. Cred că lipsa lor de „realism" vine din faptul că încă sunt sub stăpânirea sentimentelor care li s-au dezvăluit în timpul acelor câtorva săptămâni – săptămâni prețioase în care un număr mare de citadini, studenți și muncitori, de regulă bănuitori și cinici, s-au comportat unii față de ceilalți cu o generozitate, o căldură și o spontaneitate nemaiîntâlnite. Așadar, într-un fel, tinerii veterani de pe baricade au dreptate când nu-și recunosc pe deplin înfrângerea, când nu sunt în stare să creadă întru totul că lucrurile s-au întors la starea de normalitate dinaintea lunii mai ori la ceva și mai rău. De fapt, ei sunt cei realiști. Cineva care a trăit astfel de sentimente nebănuite – un răgaz oricât de scurt de la inhibarea iubirii și încrederii dictată de această societate – nu mai e același om. În el, „revoluția" a început; și ea continuă. La fel am descoperit și eu că ceea ce mi s-a întâmplat în Vietnamul de Nord nu a încetat odată cu întoarcerea mea în America, ci își urmează cursul.

(iunie – iulie 1968)

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Note despre Sontag și alți eroi ai voinței 7

I

Estetica tăcerii 27
Imaginația pornografică 61
„A gândi împotrivă-ți": reflecții despre Cioran 103

II

Teatru și film 129
Persona lui Bergman 157
Godard 181

III

Ce se întâmplă în America (1966) 229
O călătorie la Hanoi 243

Scanned with OKEN Scanner

Stiluri de voință radicală este cea de-a doua culegere de eseuri a lui Susan Sontag, după încă și mai epocala *Împotriva interpretării* (1966). Apărută în 1969, reprezintă momentul ei *soixante-huitard*. În anii aceia, „numele ei era sinonim cu *Zeitgeist*-ul".

Susan Sontag: eseistă, romancieră, regizoare, activistă, evanghelistă a Noului. Era peste tot: membră a comitetului de selecție al Festivalului de Film de la New York, membră a unui grup de opozanți americani ai Războiului din Vietnam, care vizitează Hanoiul în vara lui 1968. Era o neobosită introducătoare de idei noi – multe dintre ele de proveniență franceză – în cultura americană.

Andrei Gorzo

ISBN 978-606-9039-27-4

Scanned with OKEN Scanner